

٢

العدد الثاني
فبراير ١٩٨٤

مجلة كل المثقفين العرب

عقده

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي



ادب وثقافة

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

المعقد الثاني
السنة الاولى
فبراير ١٩٨٤

□ مستشار التحرير

بهجت عثمان
جمال الغيطاني
د. عبد العظيم أنيس
د. لطيفة الزيات
امتنان عبد العزيز

□ الإشراف الفني
أحمد عز العرب

□ مسكرتير التحرير
ناصر عبد المنعم

□ رئيس التحرير
دكتور الطاهر أحمد مكي
□ مدير التحرير :
فريد بن عبد الله

□ المراسلات □ حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - شارع كريم الدولة - القاهرة

ادب وقت

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

في هذا العدد :

- لماذا نفعل الآن ؟ د. عبد العظيم انيس ٤
- دراسات / مقالات الاستعمار والتخريب الثقافي د. الطاهر أحمد مكي ٧
- الباليه في مصر .. خمسة وعشرون عاما د. يحيى عبد التواب ٣١
- الواقع الأدبي .. بين الحقيقة والزيف جمال الفيطاني ٥٥
- جدلية المتنبي د. فؤاد مرسى ٦٢
- خمس معويات في قول الحقيقة برتولد بريخت ٦٧
- ترجمة : منحة البطراوي
- الشاعر والقضية (دراسة في شعر مولانا الأتور) د. علي عثري زايد ٨١

● شمس

- | | | |
|-----|--------------------------|----------------------|
| ٩٥ | على الخليلي | كانه الصفر |
| ١٠٨ | تاج الدين محمد تاج الدين | أغنية للوطن |
| ١١٢ | محمد هاشم زقالي | كريشندو الظل والقاع |
| ١١٥ | محمد الحلو | صفحة من دفتر الأحزان |

● قصص

- | | | |
|-----|-----------------|----------------------------|
| ١١٨ | اسماعيل الصائلي | الليلة الأخيرة في شهر طوبة |
| ١٢٢ | محمد المخزنجي | معطف الأخفاء |
| ١٢٣ | ريتشارد بوكي | سسانشيز |
- ترجمة : د. رضوى عاشور

● المكتبة العربية

- | | | |
|-----|-------------------------|----------|
| ١٣٦ | تأليف : أنور عبد الملك | نهضة مصر |
| | عرض : د. محمد حافظ دياب | |

● متابعات

- | | |
|-----|---|
| ١٤٦ | مجلة «الفجر الأدبي» الفلسطينية و «آفاق» المغربية ج. غ |
| | مجلة «الثقافة الجديدة» .. خطبوة نحو |
| ١٥١ | آفاق أكثر رحابة يوسف أبو رية |
| ١٥٥ | سينما التهريج وعقل المشاهدين الغائب حسنى حسن |
| ١٦١ | «الافوكاتسو» .. طائر بلا أجنحة أمير العمري |
| ١٦٥ | «ميراث الريح» بين المسرح والسينما محمد الشرييني |
| ١٧١ | ولكنه ضحك كالكاء ملك كاريكاتير «ناجي العلي» |

فماذا نفعل الآن ؟

د. عبد العظيم أنيس

كتب الشاعر العراقي الكبير « سعدى يوسف » مقالاً يصف فيه مشاعره وهو يفار بيروت مع المقاومة الفلسطينية في أغسطس سنة ١٩٨٢ ، ويختمه قائلاً :

« وها نحن اولاء ، كاسلافنا الشعراء القدامى ، نقف ونستوقف ، ونذكر الاحباب والمنازل .. »

.. متهى (أم نبيل) الذى غدا تراباً تسفوه الرياح ، متهى (التوليدو) وقد غدا ركاباً ، مكتب ماجد ابو شرار ، وكالة وفا ، قاعة عز الدين القسام ، مكتب مجلة الطريق بالبربر ، والعديد العديد مما كان يشكل عائلنا متكاملًا .

الى أين سنمضى ؟

المقاومة الفلسطينية ، حتى ونحن بعيدون عنها في اقطارنا ، كانت تشكل حصاننا الأخيرة من ادواء تهديدنا ، وأوضار تحاصرنا . كان عنادنا في وجه القمع بضعة من عنادها ، وهى ملتجأنا الكريم حين يلج العنف ويستشرى . أجيال من المثقفين العرب اقامت ارتكازها وتوازنها الصعب على جذع المقاومة . لقد اتقنت المقاومة الفلسطينية هذه الاجيال من المستنقع المحيط ، وضمت لها أماكن الابداع والاستمرار والحفاظ على علو الجبين وكرامة الفرد الحر ..

فماذا نفعل الآن ؟ ..

ان اكون متساهلاً في التفاؤل ، لكن لى ثقة عظمى بسان وا حدث فى الرابع من حزيران ان يمر بالسهولة التى يرجوها العدو ..

اما نحن فلنتزود للطريق الطويلة

لنعض على ثغافنا حتى تسمى ..

حتى ينطلق الفئسيد»

ان هذا السؤال الذى طرحه شاعرنا الكبير .. ماذا نفعل الآن ؟ .. قد وجد اجابته فى مقاومة الشعب اللبنانى المسلحة للاحتلال الصهيونى والزحف الامريكى وقواته متعددة الجنسيات .

الم تنشأ « جبهة المقاومة الوطنية اللبنانية » من رحم انتكاسة المقاومة الفلسطينية فى بيروت ؟ الم نستطع هذه المقاومة المباركة ان تدمر مقر القيادة العسكرية الاسرائيلية فى (صور) مرتين خلال اقل من عام وان تدمر مقر قيادة مشاة البحرية الامريكية ؟

الم تعد بعض قوات المقاومة الفلسطينية الى الجبل والبقاع مرة اخرى ؟ اليس واضحا الآن ، بفضل مقاومة الشعب اللبنانى العظيم ، ان الاحتلال الاسرائيلى والزحف الامريكى على لبنان قد انتهيا الى مازق جديد لهما يبدو وكأنه بوابة نيتنام جديدة ؟

ان هذا الذى يحدث فى الجبل وفى مدينة بيروت وفى الجنوب اللبنانى يفتح صفحة جديدة مجيدة فى تاريخ هذه الامة . فلاول مرة فى تاريخنا يقبض شعب عربى على سلاحه فى رده ويتحدى اعنى الامبرياليات العالمية عنقا وجبروتا وحكما .. الامبريالية الامريكية وحليفاتها الصهيونية ..

ومن رحم هذه المقاومة الوطنية المسلحة ينهض تجمع عربى جديد ، مستقل ، متقدم ، مستقر ، متجه الارادة بعماله وفلاحيه ومثقفيه ، بلا صراعات طائفية او عنصرية مدمرة ، ومن رحم هذه المقاومة المسلحة يولد ادب وفن جديدين ، فالهم ان تظل رايات المقاومة عالية خفاقة مهما كانت مصاعب الطريق .

ولنتزود للطريق الطويلة كما يقول الشاعر سعدى يوسف :

ونحن هنا فى مصر ، البعيدون عن ساحة المعارك ، نحرك انهمنا معاركنا ، وان هذا النضال ضد الامبريالية الامريكية والصهيونية هو نضالنا نهمها يعدت بنا المسافات فان وحدة المشاعر تقربنا ، وانقاء الامل يسدق قلوبنا ، ووحدة المصير تحملنا كل يوم الى ابواب بيروت وسيدا وصور ..

وعلى ابواب هذه المدائن نسهر ايامنا ، ونطق بايدينا حتى تسمى ، لعل شعب لبنان العظيم يفتح لنا ويأخذنا فى دفة اجضائه ، فسادا لم نستطع ان نكون هناك .. نحن ايضا بسلاحنا ، فلا اقل من ان يكون ادبنا وفننا شمعة مضيئة فى هذه الساحة المباركة ، ساحة المقاومة ..

نحن لن نخجل من ان نقول ان الادب منحاز ، والفن منحاز ، وانه لا يوجد فن فوق الصراعات وان ادعى آخرون بغير ذلك . وبين الادب المخدر والادب المحرض كان لابد ان نختار ، في حومة هذا الصراع التاريخي مع الامبريالية والصهيونية ، الثاني لا الاول .

لابد انن ان نتقدم رايات المثقفين العرب المبدعين .. الشعراء والقصاصين وكتاب المسرح والرسامين والمبدعين في حقل الفناء والموسيقى تعلن عن انهيارها ، وتحرض الجماهير العريضة ، بالفن الاصيل وليس بالدعاية السياسية الفجة ..

بالعمل الفني الخلاق المحافظ على جبالياته دون الصراخ والعويل أو التهليل .. ليست هذه هي التقاليد العظيمة لكبار فناني وادباء المقاومة من امثال جوركي وناظم حكمت وبريخت وايزنشتين وبيكاسو وجارسيا وبابلونيدوا وامانو ؟ .

بل ليست هذه تقاليد ادبائنا وفنانينا الكبار من امثال محمود درويش وامل حنقل والفريد فرج وسعدى يوسف ويوسف ادريس وفؤاد نجم وعبد الرحمن الابنودي وانجي افلاطون ؟

فقط علينا في هذه الظروف الحرجة ان نتعلم كيف نضم صفوفنا وتتناق اذرعنا ، كيف تتواصل افكارنا ... ان نبحث كمثقفين ومبدعين كيف يمكن ان نقف في جبهة ديمقراطية ثقافية واحدة مترابطة في مواجهة الزحف الامبريالى الصهيونى على وطننا .

ان دموة الشاعر العراقي سعدى يوسف الى الاجتماع لبحث قضية هذه الجبهة هي احدى الاجابات الهامة على سؤاله العتيد : لماذا نعمل الان . ان الصراع الذى تخوضه الامة هو صراع ان نكون اولاً لا نكون فان اخترنا الاولى كان معنى هذا ان نحافظ على اسلحتنا في ايدينا ، لا نلقها حتى النصر ، وان طالت الطريق وعظمت التضحيات ، ومن هذه الاسلحة الهامة اسلحتنا المعنوية .

وان كانت الثانية فسوف يكون معناها اننا سمحنا لانفسنا بمصر الهنود الحمر في تاريخ الولايات المتحدة .. ابادة ، ثم احتواء للكلول الباقية .

ولن يغفر لنا التاريخ هذا الموقف وذلك المصير .

د. عبد العظيم انيس

الاستعمار.. والتخريب الثقافي

د. الطاهر أحمد مكي

« ان المثقفين في البلاد النامية ، التي تخضع لنظام برجوازي ، يشكلون السند الحقيقي للامبريالية اذا هم اندمجوا فيه . وعلى العكس من ذلك ، نأخذ المشكلة وجها آخر في بلاد مثل كوبا ، اذ يوجد هناك اتفاق بين الحكومة والمثقفين ، سواء فيما يتصل بالنقد او البناء ، وعلى المثقف في هذا النوع من البلاد ان يحتفظ بدوره النقدي والا نلن يكون مثقفا ، ولانه يسير في الخط العام لبلاده فسيكون نقده ايجابيا » .

جان بول سارتر

اعترف بدءا ان العنوان غير جذاب ، وان كثيرون حين تقع اعينهم على كلمة استعمار سوف يتهامسون : تافه ! .

ذلك ان تيارا من الاعتذار عن الاستعمار تسرب الى عقول عديد من المثقفين ، تصدا او عفوا ، بدا همسا ، محدثا ، ثم تحول الى صخب عال يردد بلا خجل : اننا نجعل من الاستعمار شامة نعلق عليها كل اخطائنا وعبوبنا ، ووسيلة نبريء بها انفسنا ، والعيب فينا لاني غيرنا .

وهي مقولة فيها بعض الحق الخادع ، ولكن الحق الكامل والجلي يقع في الجانب المقابل لها ، وليس من ينكر ، او حتى يجادل ، في ان حولنا ، وبعبدا عنا ، امما تتقاتل ، وقوى تتصارع ، وشعوبا يحتلها المستعمر رغم ارادتها ، وحكومات وطنية تسقط بتدبيرات اجنبية ، ومؤامرات تحاك لتجعل مهمة الحكومات الوطنية عسيرة ، او مستحيلة ، وهي نماذج مررها كلها عالمنا العربي ، من الاحتلال العسكري الى الحصار الاقتصادي ، ومن الضرب بالمقابل الى الانقلابات ، وهي غارات لما تنقه بشكل او بآخر .

وهو من تقوم ثقافته على أصول عميقة من التراث والتاريخ ، في جوانبه الإيجابية والتقدمية ، وفي الوقت نفسه يتمثل ثقافة العصر ويتجاوب معها . ويفرغ من مناهج البحث الحديث ، لأن تاريخنا طويل مريض ضاربا في القدم ، وتباین مراحلنا تألقا وغروبا ، رقيبا وتخلفا ، ومهتسا أن نأخذ من كل تراث خير ما فيه ، وأروع ما أبدع سلفنا ، شنعرا ونثرا وفنا وفكرا ، وأن نترك الباقي بما فيه من رواسب متخللة وعقيمة ومعوقة لطلاب التاريخ ، يدرسونها في مدرجاتهم ليستخرجوا منها القوانين التي أدت إليها ، وكانت تحكم حركة المجتمع على أيامها ، لأن الإنكار التي تبشر بالخرافة والشعوذة ، والتواكل والقديسة ، وتركز على التقليد والقبول المطلق ، وتهمل العقل ، وتصعدنا عن الحوار والنقد ، معوقات ضخمة ، لابد أن نتعاون على إزالتها من طريق المثقف ، أيضا كلن ، ليستخدم مواهبه ، ويشكل أبداعه .

المثقفون في العالم الثالث :

يغطي نضال المثقفين في العالم الثالث مساحة عريضة ، تشمل قارات باكلها ، وتختلف فيما بينها طبيعة ومناخا ، ونظما ولفات وتقاليد وأساليب وغايات .

فهناك من يناضلون من أجل تغيير نظام الحكم ، وتحريره من العرقية القاتلة ، أو الاسترة المسيطرة ، وزده الى الشعب ، بدل الانقلابات العسكرية المتوالية ، تحركها قوى خارجية استعمارية ، تذهب ببطاقيته ، وتجيء باطقيته ، بحيث تعطل مسالحتها .

وهناك قلة لا يزال الاستعمار العسكري يجثم فوق أرضها يحنينه ، ويطيروق مياهها باسناطيله ، ويملك سماءها بطائراته ، وأوضح مثل لها فلسطين ، ولبنان ، وجنينا ، وفوكلانيد ، وغيرها .

وهناك من قطع مرحلة كبيرة في هذا كله ، وغايتيه العاجلة أن يزيح الظلم الاجتماعي الثقيل الجاثم على صدر الجبهة الغالية من الشعب ، فريسية الجوع والمرض والجهل ، فهو يناضل من أجل مجتمع تقديسي .

وأخيرا هناك من انتهى من هذا كله ، ويعمل جاهدا في الحق العملي ، لجعل من الاشتراكية واقعا ملموسا ، يشهدا ويطورها ، لينعم بخيرها وأمنها كل المواطنين .

غير أن هناك قضية جوهرية تستأثر باهتمام المثقفين الحقيقيين في المقام الاول ، وأمنى بها محاربة العدو المشترك للتخلف ،

والشعوب المناضلة كلها ، وهو : الاستعمار والصهيونية ، وهما وجهان لعملة واحدة ، وليس صدفة ، مثلاً ، أن الولايات المتحدة الأمريكية تستخدم كل ثقلها الاقتصادي والعسكري والسياسي لكي تدفع الذين لم يعترفوا بإسرائيل أن يعترفوا بها ، والذين قطعوا علاقتهم معها أن يعودوا اليها ، ولا تفرق في ذلك بين أمم صغيرة أو كبيرة ، وليس صدفة أيضاً أن تكون استجابة هؤلاء بقدر ما يكون نظامهم شعبياً وديمقراطياً ، فموبوتو في زائير لم يحتج الأمر معسه لغير إشارة صغيرة ، لكي يعيد العلاقات ، ويرحب بالخبراء الصهيونيين ، رغم أن الذي رده إلى السلطة يوما قوات ملكية مغربية ، وأنقذه من اغتلاسه أموال عربية ، على حين لا تزال كل الضغوط تتكسر على صخرة فيليب جونزالث رئيس الوزراء الأسبانية ، وكانت رهينة ، شاركت فيها أكثر من قوة استعمارية أخرى إلى جانب الولايات المتحدة .

وإذا حاولنا تصنيف المثقفين في العالم الثالث - أجمالاً .
فسوف نجد أنهم طبقات ثلاث :

١ - مثقفون منعزلون ، من أصحاب الكساية والخبرات العالية ، يزعمون أنهم على الحيل ، لأن البلاد مستقلة ، والمحتل غادرها ، وهم ليسوا بحاجة لأن يهتموا بقضايا السياسة والمجتمع ، وشأنهم شأن الخبراء الأجانب ، يبيعون ما يملكون من خبرة بأثمان يطلبون لها مقابلاً عالياً ، فإذا لم يحصلوا عليه هاجسوا . وهم يعيشون واقعاً فراغاً فكرياً هائلاً ، ويمانون حالة اغتراب مريضة ، يقضون حياتهم في انتظار الفرص المواتية ، لتحقيق تطلعات غير منظمة ، وغير ممكنة أحياناً ، وحين لا تجيء ينتهي بهم الأمر إلى لون من الإحباط يحسونه تجاه أنفسهم ، وتجاه مجتمعهم ، وينتهي بهم الحال ، وأمين أو غافلين ، إلى رجعيين ومخربين ، أو إلى مرضى وعصبين .

٢ - وهناك الملتزمون ، يشوب موقفهم شيء من الرخاوة ، يلمسون القضايا برفق ، ويتفاعلون مع الأحداث على مهل ، ويتحاشون التحدي والمواجهة ، وهم ينتمون إلى أحزاب ، أو جماعات ، أو هيئات تقديمية ، ولكنك تلتقي بهم بهم تتوزعهم أهواء شتى ، مردها طبيعة التكوين والمنتى ، من القرية أو المدينة ، ونمط الفكرى الذى يتبثله ، أصيل خالص ، أو وافد خالص ، أو خليط منهما ، أو بسبب اختلافهم في فهم طبيعة النضال والقضايا المثارة . ومع ذلك ، يقليل من التأمل والادراك يمكن القول أن الأسباب التى تجمع بينهم وتوحد ، أقوى بكثير من تلك التى تفرق وتباعد .

٣ - وتبقى الطائفة الأخيرة ، وهم كتاب الحكومة عادة ، أى حكومة ، موظفون ومناقون وطلاب عيش ، ومذبحو ثقافة ، وهم بحكم مصالحهم الخاصة ، والخوف الذى يلفهم أعداء أى حركة تنسأى بالديمقراطية ، وسند أى قانون يقيد حرية التعبير ، ويتميزون بحاسة الشم القوية ، تلتقط ما يريده الحاكمان المستبد ، فتزين له الطغيان ، وتجعل من سيئاته حسنات ، ومن هنا فإن العمل على وجود ديمقراطية حققة فى العالم الثالث ، ونضع نظم الحكم الفاشية ، تحت أى اسم قامت ، والتنديد بالمتقنين الذين يدافعون عنها ، أو يتعاملون معها ، خطوة هامة ، لأنها الطريق الأقرب الى الوان قالية من الكساح .

ونحن نتحدثنا عن العالم الثالث ، ودور الاستعمار فى تخريب ثقافته وحاجتنا الى مقاومة هذا التخريب ، لا بأس أن نلقى نظرة مجلى على دور المثقفين فى الولايات المتحدة نفسها ، بوصفها رأس الانعى ، وحاملة لواء المدوان ، لكى نصح أوهاما يروجها من لا يعرفون ما يجرى هناك .

المثقفون فى الولايات المتحدة :

يستطيع المثقف الأمريكى أن يكون له رأيه الذى يحبه عن العرب ، أو فلسطين ، أو فيتنام ، أو أية مشكلة خارجية أخرى ، ولكن حريته فى التعبير عن رأيه هذا محدودة للغاية ، تحاصرهما حواجز بالغة النعومة ، ولكنها دقيقة ، وقوية ، وممانعة تماما ، والمال وما يتصل به أكثرها نعومة ونفاذا . فمن خلال المنح الدراسية ، والإعانات ، ومراكز الأبحاث الحكومية والخاصة ، فإن المال يكاد يكون وقفا على المثقفين الذين يمكنون على دراسات بالفئة التنوع والعمق ولكنها تلتقى كلها حول محاور ثلاثة : محاربة الشيوعية ، والوسائل الخاصة بالحروب ، والتجسس . وفيما عدا هذه الحالات ، من مسائل أنشري أكثر حساسية ، لا يوضع المال تحت تصرف الباحث ، إلا إذا أدركت المؤسسة أنه لن يصل الى نتائج تؤذى مصالحها أو أن يدرك الباحث مقدما أنها يجب فى نهاية المطاف أن تجيء مقلقة مع غاياتها .

وهذه الضغوط الاقتصادية ذات نتائج فعالة فى كبت حرية السراى والتعبير ، ورغم رواج الكتب ، وكثرة عدد الصحف ، فإن ما يعبر من بينها عن مخالفة فى الراى ، أو اتجاه يفاير ما ترضاه المؤسسات الحاكمة ، محدود للغاية ، ويبقى ما هو أسوأ : ما يتعرض له المثقفون

الشبان من صفوف متواليبة وناعمة ، لكي يسلكوا في نهجهم الطريق الذي يمكن أن يقودهم الى المكافآت السخية .، ويتيح لهم حياة أفضل ، بخدمة الاتجاهات القادرة على الدفع ، وان يتخلوا عما يمكن ان يعتبر التزاما نحو قضايا وطنهم الاجتماعية ، او ما يتجاوزه من مشكلات انسانية عامة ، وهكذا يدفعون بالعديد من اساتذة الجامعات لكي يذهبوا الى ميامي ، وينحسوا بين آلاف المهاجرين الكوبيين الذين غرروا بهم ، ويحدثوهم في لغة مأخذ طابع المعلم ، عن الواقع في كوبا ، وعن دكتاتورية كاسترو (!) ، في الوقت الذي يعاني فيه الكوبيين انفسهم ، في مهجرهم ، تفرقة عنصرية مريرة ، او يرسلون بهم الى السلفادور ، او نيكارجوا ، او يأتون الى الشرق الاوسط ليحدثونا ، او يعلوننا ، نحن العرب عن الواقع الحضاري والتقدمي لاسرائيل ، وعما يجب على العرب ان يتبعوه بشبانها ، وليحدثونا ايضا عن الحرية المفقودة في البلاد الاشتراكية ، وان المثقف فيها لا يتمتع بها يتمتع به - مثلاً - المواطن العادي في زائير .

الواقع الاقتصادي اذن يوجه حركة المثقفين والفكر ، ويحدد سر وجهات النظر الحقيقية التي يمكن ان يقبلها المواطن الأمريكي عن أي موضوع يصبح موضع نقاش ، وتدفع المخابرات الأمريكية داخل الولايات المتحدة ، وخارجها كما سنرى ، مساعداً هامة لنشر الكتب والمجلات التي نشر في الخط الذي تتبناه ، والخطب التي يلقيها اشهر أعضاء الكونجرس لا تجد طريقها للنشر ابداً ، ما لم تسير مصالح المؤسسات الحاكمة ، وفي حالات قليلة تنشر مختصرة في الصفحات الأخيرة أو الداخلية في الصحف الأمريكية .

صحيح ان أسلوب السناتور مكارثي قد اختفى ، حين كان يوجه تهمة الشيوعية لمثيلاً لمن يشكو من ارتفاع نسبة الجريمة ، وهي الطريقة التي اقبلها منه اليساريات حرفياً ، ولم تعد الملاحقة تأخذ شكلاً متاخفاً وعنيفاً ، ولكن المؤسسات تخرص الان على ان تحقق النتائج نفسها بوسائل غير ملوثة ، واشد نعومة ، واعظم تأثيراً ، وفاتى في مقدمتها الترفيف والترهيب ، وبهذه الطريقة فان مراسلي الصحف الذين يصورون المذابح البشعة التي يتعرض لها الفلسطينيون او اللبنانيون من الهجمات الأمريكية والاسرائيلية ، او ما تصنعه الرجعية في أمريكا اللاتينية ، وشرق المتوسط اليونانية في السلفادور ، وما يترتب على كل ذلك من ضرور ، ستوف يفتنى بكائنه بلن ينقل الى مناطق أخطر أو أقل أهمية ، واضع عبثاً ، أو ان يؤتى نفسه مضطراً الى الاستقالة . وهو ان لا يقتصر على المقالات فحسب ، وانفسه يتجاوزها الى الكتب

ايضا ، فالمؤلف الذي يخرج من الخط المقرر له ، سوف يسلطون عليه نقاد السلطة ، يتهمونه بالجهل والسذاجة ، أو يرمونه بالخطا والغباء ، ويسقطون الكتاب ، ويخسر المؤلف نفقاته ان كان قد طبعه على حسابه ، ويخسر مكافأته ان اضطلعت بنشره دار نشر ، وبداية لن تعود الى التعامل معه مرة اخرى .

هذا الضغط العريض الواسع ، المقتن ، والمخطط له ، ضد الرأي المخالف ، وصل ايضا الى الجامعات وكثير من أساتذتها يتألون من مناصبهم لانهم يتعاطفون مع هذه الحركة التحريرية أو تلك ، من التي تتفجر كل يوم في أنحاء العالم الواسع ، أو مع الاشتراكية ، أو أى موضوع آخر يخالف اتجاه المؤسسات الحاكمة ، أو يرفضون التعاون مع المنظمات الصهيونية المقيمة في الولايات المتحدة ، أو في اسرائيل نفسها ، حين تحاول ان تتخذ منهم ستارا في اهدافها العدوانية ضد العرب ، ومن يعترضون خططها في العالم اجمع . ويزداد الضغط الاقتصادي كل يوم قسوة ، سواء كانت تمارسه الحكومة ، أو التي ترفع شعار المؤسسات الاجتماعية الخيرية على مراكز الفكر الحر ، وكل من لا يردد وجهات النظر والافكار التي يريدونها رجال الأعمال ، والحكومة الاتحادية ، والمؤسسة العسكرية ، فهو عرضة للفصل والإبعاد ، وفي افضل الحالات سوف يفرض عليه الصمت بوسيلة أو بأخرى .

شاهد من اهلها :

وليس فيما ذكرت ادنى مبالغة ، ولكن لا اتهم بالتحيز انقل هنا فقرات من كتاب مثير ، ظهر في باريس عام ١٩٣٨ ، بعنوان « الولايات المنقسمة » ، لمؤلفه فلاديمير بوزنو ، وهو كاتب فرنسي من اصل روسي . ويتناول رحلة قام بها المؤلف الى الولايات المتحدة عامي ١٩٣٦ و ١٩٣٧ ، ووجه الاثارة فيه ان المؤلف لم يحرره بأسلوبه الشخصي ، ولم يقحم نفسه في الموضوع الذي تناوله ، وانما اكتفى في اغلب الاحيان بنقل مقتطفات من الصحف الامريكية المختلفة ، تروي وقائع معينة ومتنوعة ، دون ان يعلق عليها ، تاركا القاريء نفسه يستخلص حكمه من الوقائع ذاتها ، ولن ألق عند شيء من ذلك كله ، وانما يهمني احاديث احدى ثلاث من قادة الفكر ، واثمة الادب الامريكي الحديث ، حين اثار معهم موضوع الحرية والديمقراطية .

اول الثلاثة جون دوس ناسوس ، الكاتب والمفكر الشهير ، وصاحب روايات : « ثلاثة جنود » و « الولايات المتحدة الامريكية » و « ١٩١٩ » ، وكلها تتحدث في قالب قصصي عن آثار الحرب الماضية في نفسية الجندي الامريكي بوجه عام ، يقول :

« نحن بلاد هجينة ، بل أكثر الاقطار هجينة . اننا مهد الفاشية ، وقد أخذ الالمان كثيرا عن بعض المفكرين الامريكيين ، ولقد تأثرت أوروبا كثيرا بتماليم الولايات المتحدة المناهية للمدينة ، واقصد بذلك أولئك الذين هاجروا الى هناك بعد ان عاشوا هنا رجحا من الزمن ، فدخلوا في أوروبا يبدن الخضوع للقوة بعد ان فقدوا أنفسهم التقاليد الاوريبية . ولقد كانت جمعية « الكو - كلوكس - كلان » الامريكية أول مظهر منظم من مظاهر الفاشية ، وان المانيشا النازية لتبدو نعيم الحرية اذا قيست بمدتنا الصناعية العظيمة » .

وكان ثاني الثلاثة وولد فرانك ، وفي رأيه ان الامريكيين « شعب عجيب ، لان معظمهم لا يفكرون ، واذا فكر أحدهم فلا أقل من ان يكون له عقل الجبابة حتى يستطيع التفكير وهو مجذوب ، تتلقفه الصحف والاذاعة والسينما ، والتفكير في امريكا عملية تتطلب جهدا شاقا لا يحتمله الا القليل من الناس ، ولا يغري الا بعضهم . ولقد خلقت وسائل اللهو واذاعة الاخبار الجارية عادة البحث السطحي لدى الامريكيين . ونحن شعب هميز حقا ، لان نظام الفاشية اذا جعنا يوما فسوف يتخذ شكلا خاصا ، سوف يستند على الدستور في كل اعماله فيصبح نظاما فاشيا دستوريا نيبابيا ، ولن يرتدي اعضاء الحزب قمصانا سمرا ، وانما سوف يكتفون بالقمصان الثقيلة المنشاة . . سيكون نظاما فاشيا بملابس السهرة » .

واما الثالث والاخير فهو تيودور درايزر مؤلف رواية « ملهسة امريكية » ، وقصص اخرى شهيرة ظهر بعضها على الشاشة البيضاء ، يقول :

« الصحافة والقضاء والاذاعة وكل شيء في امريكا تابع للشركات الرأسمالية الضخمة ، ولقد نشرت يوما كتابا أسميته « امريكا المفجعة نحذف بأكمله تقريبا . يا لها من بلاد مخيفة حيث تسيطر فئة من « وول ستريت » (حى المال والبورصات) على صناعة السينما ، وتفرض عليها رقابتها ، ومن المحال عليك ان تتحدث عن السياسة او المسائل الاجتماعية من محطات الاذاعة ، والواقع ان من المحال عليك ان تتحدث عن أى شيء الا ان يكون سخافة . ولا يكتفى رجال المال بالسيطرة على الصحافة والاذاعة والسينما ، وانما يسمون ايضا الى بسط نفوذهم على المدارس ليهيمنوا على الفرد ، ليصبوه في القوالب التي يريدونها ، حتى لا ينفذ الناس عن أنفسهم غبار الاستعباد » .

لقد كان ذلك قبل نصف قرن ، ومع تكديس الاموال ، وتقدم التقنيات ، ازدادت رهبة رجال المال ، وعظمت ضرواتهم ، واذا كان هذا

ما يفعلونه مع المثقفين في بلادهم ، فماذا عساهم يفعلون في البلاد التي يسرقون خيرها ، ويحرصون على تنويمها ؟ .. ذلك ما نعرض لجوانب منه في ايجاز .

ومن نائلة القول ، ونحن نتبع احابيل الاستعمار ودوره ، ان نشر الى اننا لسنا من السذاجة التي نتصوره فيها يحقق ما يريد مباشرة وعلنا ، بانذار يوجهه ، أو منشور يوزعه ، أو دعوة يلقي بها ، أو عملاء يشتريهم علانية ، وانما يصنع ما يريد في خبث ودهاء ، ويتسرب الى غايته كالميكروب ، ويتخنى وراء شعارات براقة ، أو جمعيات أدبية ، أو أعمال يقوم بها ، وتجيء ردود الفعل عليها عند الآخرين على النحو الذي يريد .

تسطيح الثقافة :

أول وأيسر ما يعمل له الاستعمار للقضاء على ثقافة قومية لامة ما تسطيحها ، بنشر التفاهة ، والانجراف بالمفاهيم العالية لقضايا الفن ، وتحويل الجاد منها الى تسلية ، فتصبح الماثورات الشعبية تهريجاً ، وشخصها بهلوانات ، والمسرح اضحاك مفتعل ونجح ، لا يبلغ الاعمق ، ولا يدفع بصاحبه مع انتهاء الضحكة الى تأمل يصبح فكراً ، أو الى القيام بشيء ايجابي ، أو الاقلاع عن شيء مؤذ وضار .

ويسلك في الوصول الى غايته هذه طرقاً عديدة ، من بينها تسليط الضوء على العابثين والخارجين ، والاعتناء بالمواهب المحدودة من الكتاب ، وغمرهم بالدعوات والرحلات ، واظهارهم في ثوب الكبار الذين يمثلون الحياة الثقافية ، فيلقدون العالم احترام وطنهم ، يتعلمون اندادهم في الداخل الى التقوقع والاحباط ، اذا لم يكونوا مثقفين واعين ومناضلين ، واغراق الصحف التي تسير في نهجهم ، والمجلات الهابطة ، بالاعلانات المريحة ، والمساعدات الضخمة ، والقروض الضخمة ، لتجدد آلاتها ومطابعها ، بفوائد اسمية أو بدون فوائد ، وليس جهلاً ، ولا صدفة ، ان نشر كبرى صحفنا الحكومية ، على مساحة واسعة عريضة ، وفي عدد الجمعة منها ، وعلى امتداد اسبوعين - أو ثلاثة لا أفكر تماماً - عرضاً لكتاب اجنبي ، يدافع عن حكم الشاه وحكم أسرته ، بقلم اخته التوام الاميرة اشرف ، أو باسمها اذا شئنا الدقة ، ويلقبونها في وطنها حتى أيام حكمهم : « الاميرة الشريرة » ، لان ما ارتكبته من الاتام والاوزار والسرقات بجمل منها مجرمة عادية في قانون اية دولة يحكمها قانون . ولقد

تختلف الآراء حول الثورة الإسلامية في إيران ، وحول الخميني نفسه ، أما أن تدافع صحافتنا عن الشياه وأسرته وإيام حكمه وبظم اخته ، دون أن يرتفع صوت واحد يقول عاليا : عيب ، فامر محزن ويدعو لرثاء واقفنا الثقافي .

وقد لا يفتن الاستعمار بالصحف والكتاب الذين يحركهم من وراء ستار ، فيصدر مجلات يمولها ، علانية أو يضع عليها أسماء مريبة ، ولدينا من النوع الأول صورة مجسمة في مجلة « المختار » ، وهي تنقل حكايات مسلية ، وموجهة ، من الصحف والمجلات الأمريكية أجمالا ، ولا يفيد القارئ منها غير قتل الوقت ، وأجهاد العين ، ومع الانتهاء منها يجد نفسه أبرد أعصابا ، وأهدأ بالاً ، مثل ما كان معها وهو يقرأ السطر الأول ، أو حتى أقل . وإذا كان الكثيرون من القراء لا يقبلون على مثل هذه المجلات ، والطبعة الغربية منها توقفت أكثر من مرة لأعراض القارئ العربي منها تماما ، فلا ياس من مجلات عربية أخرى ، يصندرها عرب ، ويكتب فيها عرب أيضا ، وتحمل أسماء اجتذابة ولافتة ، وأعرف من هذا اللون مجلتين على الأقل ، وبدايته هناك مجلات أخرى لا أعرفها ، كانتا تصدران في بيروت ، أحدهما أدبية فكرية ، وتحمل اسم « اختوار » ، والثانية تحمل اسم « شجر » وكانت مختصة به ، وكلاهما كان يصدر عن « لجنة الدفاع عن حرية الصحافة » واتخذت موطنها الرئيسي باريس ، وهي مؤسسة أنشأتها المخابرات الأمريكية ، وكان لها في بلاد أخرى مجلات مشابهة ، في أمريكا اللاتينية ، وفي أفريقيا ، وحتى في أورشليم نفسها ، وكانت أنشطة خفية تحاول أن تقرب من ورائها إلى البلاد الاشتراكية والأوربية .

والدور التخريبي الذي قامت به مجلة « شجر » في مجال الابتداع الشعري لها قيم بعيد ، فقد أراحت بن طريق الشيايب كل القنود ، وأخذت تنشر كل ما ترضى من مضمونه ويحقق غايته الذين يتفقدون عليها ، سواء التزم الشاعر قواعيد الفهرام لا ، ولا يمين بلا قواعيد ، أقولها وأكرر هنا وأصر عليها ، وأصبح معنا آلاف من الشيايب العربي يزعمون أنهم يكتبون الشعر الجبري ، ولا يفهمون من ذلك إلا أن يرهبوا بحلمهم عمومية بدل أن يكتبوها القافية ، وليس بينهم إلا قلة نادرة تعرف أن للشعر موهبة جادة ، وأن الموسيقى فيها قواعيد ، وأن من يمارس هذا الفن عليه أن يكون حكما زاهيا ، والنتيجة أنها الآن تعبئ من جديد بشديد في مجال الابتداع الشعري بنوعيه ، ولهم يبنق من قنم الشعر العمودي غير قيلة في مجدهم الجواهرية ، ونزار قباني ، وعبد الله الزجوني ، ولهم يبنق في مجال الشعر

الحر من يمكن أن تقرأ لهم من رجاله الاحباء غير قلة : أحمد عبد المعطى حجازى ، ويلفند الحيدرى ، وسعدى يوسف ، وفاروق شوشه ، وفاروق جويده ، وعز الدين المناصرة ، وفولاذ عبد الله ، ومحمود درويش ، وسامح القاسم ، وبدات نازك الملائكة ، وهى قمة فيه ، تتراجع عنه ، اما الكثرة الغالبة من المتصقين به فلا شيء .

وهناك المسلسلات التلفزيونية ، وهى فى جملتها مما صنع لبلاد العالم الثالث ، وشعوبه مكرهة عليها لانها لا تجد البديل أو يكلفها ثمنها غالبا ، لان الحكومة تحتكر اجهزة الاعلام عادة فيه ، وهى فقيرة بالطبع ، وحين تسمح بذلك يوما ، فانها تتلقف الفرصة الشركات الامريكية . وهذه المسلسلات تدور حول موضوعات تهبط بالانسان فكرا واحساسا ، ولا صلة لها بالواقع الذى نعيشه وموضوعاتها المحببة تدور حول الخيانات الزوجية ، والسرقات ، ومهارة اللصوص والمجرمين فى التخلص من الشرطة ، وتشويه صورة الشعوب الفقيرة ، كهنود امريكا والزواج فى الولايات المتحدة أو أفريقيا ، أو شيوخ البترول ، ومن خلال ذلك تقدم انماطا مصنوعة للحياة الامريكية ، بما فيها من ترف مادي فخيم ، يتمثل فى القصور وما تحويه من اثاث ورياش ، وتقنيات حديثة ، والمدن وما تضمه من ناطحات السحاب ، وما يجرى فى شوارعها من عربات فارهة ، كأن الحياة هناك خلت من المنبوذين والزواج واللونين ، ومن فقراء المهاجرين ، الذين يعيشون على هوامش المدن فى بيوت من علب الصفيح .

وهناك عمليات الترجمة الهادفة ، تقوم بها مؤسسات تتخفى وراء شعارات ثقافية ، ولا تقدم من الزاد الفكرى الا كل ما هو فاسد ومخدر ، ولا بأس أن تكون الترجمة بدورها ايضا طريقا للرشوة الخفية ، ويرد فى خاطر الدور الذى كانت تقوم به « مؤسسة فرانكلين » فى القاهرة ، قبل أن تطاردها الثورة وتتخذ من بيروت ملجأ ، فقد اوقفت نشاطها على ترجمة كتب تربوية تدور حول التاكيد على الفروق الاساسية بين الافراد وتنميتها ، واللغة ومن الأفضل أن تكون عامية ، واخرى سياسية تبشر بالنظام الراسمالى وتدافع عنه ، وكان من اللافت للنظر يومها أنها لم تكن تقتنع بالترجم الواحد ، مهما يكن حظه من الاجادة ، ولا بد أن تشرك معه مراجعيا ، وثالثا يقدم للكتاب المترجم ، وهم جميعا من كبار رجال وزارة التربية والتعليم فى مصر ، أو من مديريها الفابهين ، أو من أساتذة معهد التربية ، وكان يومها معهدا عاليا واحدا ، وانجميع يقبضون ، والعبء وقع على المترجم وحده .

ولا تقنع مؤسسة فرانكلين بأن تترجم لنا كل غث ومخدر ، وإنما بدأت تأخذ على عاتقها بتأليف كتب في اللغة الانجليزية تشوه كل جميل لديننا ، وتركز على كل سىء دون رده الى اسبابه ، وترسم لنا في أذهان الراى العالى المثقف صورة سيئة ومتخلفة ، وهى بعد ذلك كله تدفع بالكتاب ليترجم الى لغات أخرى ، تقف وراءها ، وتمولها ، وبذلك تطوف كتبها الكرة الأرضية كلها ، وبدأت حركتها هذه بكتاب عن « مصر الحديثة » ، تأليف أميل لنجيل ، وصدر في الولايات المتحدة باللغة الانجليزية ، وهو ملئ بالاكاذيب والمغالطات ، ومع ان أجهزة الاستخبارات ومراكز البحث العلمى فى الولايات المتحدة لا تجهل — أكيدا — أن المسلمين يرفضون أن يروا نبيهم الكريم مرسوما ومصورا ، الا انها ضمنت الكتاب صورة سيئة للرسل عليه الصلاة والسلام ، رغم أن الموضوع لا يتطلبه ، وهدفها فيما أتصور هو الاساءة لمصر بين المسلمين فى العالم ، وإيهامهم انها راضية عن الصورة ، وإزاحة كل الخصائص المميزة عند الشعوب الاسلامية على مهل ، بتدميرها واحدة وراء أخرى .

والى جانب هذا كله العديد من المراكز الثقافية الأجنبية حولنا ، أمريكية وفرنسية ، وانجليزية ، والمانية ، وإيطالية ، وأسبانية ، ويابانية وحتى من كوريا الجنوبية ، ولا يحتاج المرء الى فكاء كبير ليدرك أن بعضها على الاقل يتخذونه ستارا لاخفاء انشطة مريبة ، والا فمن يستطيع أن يتصور أن كوريا الجنوبية قد خلصت من كل مشاكلها ، ولم يبق أمامها الا أن تقيم لها مركزا ثقافيا فى القاهرة ، يعرف بنشاطاتها المختلفة ، ويتقدمها فى المجالات العلمية والثقافية المختلفة .

تحديد المثقفين :

المفكر والمثقف والفنان سياسيون بالطبيعة ، وكبار كتاب العربية ومؤلفوها وأدباؤها وفنانوها ، شعراء أو رسامين أو مثاليين ، ولدوا وسط الجماهير ، وأسهموا فى حركة التحرير من الاستعمار القديم ، وكان لهم رأيهم ، وله وزنه ، لأن السياسة لم تكن — كما يحاول الاستعمار ان يدس بيننا الآن — نشاطا خاصا ، لا تمارسه الا طائفة بعينها متميزة ، وعلماء غامضا كنهه طلاسهم ، ووقفنا على فئة بعينها يختارها الحاكم ، وإنما هى جزء من تكوين المثقف ومن رسالته . وهو يحاول جاهدا أن يجعل من علماء الانسانيات ، بله العلم الخالص ، يعيشون على هامش الحياة فى بلادهم ، كأن أمورها لا تعنيهم ، وكل همهم البحث النظرى الخالص ، يجتزون المعلومات القديمة ، أو يتبدعون نظريات جديدة فى اطار اهتمامهم ، ولكنها لا تتجبل باهتمامات شعوبهم ، ولا تسهم فى توضيح الحياة أمام الاجيال الصاعدة

فيها ، فيقف المؤرخ — مثلاً — عند ترديد ما كتبه الأقدمون ، دون أن يهدف إلى كشف القوانين التي توجه سير الحضارات ، أو ينحرف إلى ما هو أسوأ ، فيصيح نافخ كمر ، يميل باليون شعبيه بحكايات كاذبة عن حياة الأولين ، وأنها المثل الأعلى ، وأنها كانت الفضيلة خالصة ، ويرتفع بها إلى ما فوق الطبيعة الانسانية : فيبدد طلاقات الشباب في الحلم بها ، والبحث عنها ، وهي لم توجد أصلاً ، بدل أن يقدم لهم الماضي كما كان بخيره وشره ، أو حين يقف بمؤلفاته عند القواد والحكام وحدهم ، كظاهرة منفردة دون أن يهتم بالشعب نفسه ، ومن بينه ظهروا ، وبفضله صمدوا ، ودون أن يقف عند الجماهير نفسها ، يحدثنا عن مطامعها ، وأحلامها ، ونضالها ، وما كانت تطمح فيه ، وماتت دونه .

وهو لا يقنع بتحبيدهم ، وإنما يحاول أن يستخدمهم لغاياته ، بأن يجعلهم يقفون في الصف المقابل لمطامح شعوبهم ، وقد يغريهم بمفاهيم زائفة ، كالتركيز على حرية المثقف فرداً ، دون ربط بينها وبين حرية التعبير في المجتمع نفسه ، مع أن حرية الفرد ليست بذات اثر ايجابي ما لم تصحبها حرية التعبير أيضاً ، لأن المثقف في هذه الحالة فقط يستطيع أن يكتب ، ويتحدث ويحاور ، وينقد ، وأن يطور نفسه والمجتمع حوله . أو ينحرف بهم إلى قضايا تجاوزها الزمن نفسه ، أو يقعد بهم على القديم بينما العالم حولهم ، في وطنهم وخارجهم ، يتحرك ويتطور إلى أفضل أو أسوأ حسب ظروفه .

مثلاً ، على امتداد عشر سنوات خلت تعرض المصريون لهجمات شرسة ، تتخذ من المواد الغذائية الفاسدة ومن المخدرات أسلحة فتاكة ، جاء بها الطفيليون ، وأثروا من ورائها أثراء فاحشاً ، بعد أن آذوا جمهرة الشعب الفقيرة المغلوبة على أمرها ، وتهربوا من الضرائب ، وسرقوا ونهبوا ممتلكات الدولة ، واندسوا الأجهزة بالرشاوى الضخمة ، ومع ذلك فإن أبداعنا مازال يتحرك بعيداً عن الواقع ، في الرواية والقصة والشعر على السواء ، مع استثناءات قليلة ، فهو يدور عن ابن العمدة الذي اعتدى على فلاحه ، والتلميذة التي هربت مع صبي « المكوجي » ، والسيدة المطلقة غنية ، ولديها غائض من الوقت ، فهي تقضى وقتها تثرثر في التليفون ، أو تغرى صديقاتها بأزواجهن ، أو يلوك كلاماً لا هو شعر ولا هو نثر ولا هو نثر ولا معنى ، وعاجز تماماً عن نقل ما في أعماق قائله ، أن كان في أعماقه شيء ، أو أن يستجيب له أحد أن كان يهدف إلى تحريك الجماعات حوله .

وعلىنا حين نجد شبابنا في جملة قد انحاز عن السياسة الى الرياضة ، أو الى العنف ، أو الى الثقافة الهابطة ، أن نسال أنفسنا كما يفعل أى محقق ازاء جريمة لا يعرف مرتكبها ، فبيدا متسائلا : من هو المستفيد من الجريمة ؟ . وفي حالتنا هذه فان المستفيدين من تحويل هذه القوى الضخمة بعيدا عن العناية بشئون وطنهم هم أولئك الذين يريدون له الا يقف عند جرائمهم ، لان من يفعل شيئا عظيما حقا ، ونافعا ، يفتش عن يصفق له ، ويشكره عليه ، أما اللصوص فهم الذين يريدون أن يشغلوا الآخرين حتى يهربوا بجرائمهم في ظلام الكبت الدامس ، أو ضجيج اللهو الشاغل .

وفي حالات أخرى لا يقنع الاستعمار بكل هذا ، وانما يسرق الكاتب جملة ، يحرك أمامه « الجزيرة » حتى يقع في الحفرة ، وينقله الى العمل في الجبهة المعادية لشعبه وقضاياها ونضاله ، ولدينا من ذلك أمثلة عديدة ، أوضحها حالة الكاتب السوفيتي ، الكسندر سولز نيتسن ، والكاتب المصري الدكتور حسين فوزي ، وسوف أعود الى دورهما تفصيلا في دراسة قادمة .

الحصار العلمي :

لم تعد الثقافة ترفا في عصرنا ، وفي الحق لم تكن كذلك في أمة حضارة مزدهرة ، ولا غاية ميتافيزيقية تطلب لذاتها ، وانما وسيلة لتطوير الحياة الى ما هو أفضل وأرقى ، واذا تجاوزنا الثقافة الانسانية الى العلم ، وهو أحد وجهيها ، وغايته كشف أسرار الطبيعة المجهولة ، والوصول الى القوانين التي تحكم حركة الحياة ، وجدنا حاجة العالم الثالث الى قوة وملحة ، لما يضطرم في مجتمعاته من مشكلات لن تحل بغير العلم ، والسكوت عليها أو إهمالها يعنى تركها تنفجر ، وتدمر ما حولها ، مهما كانت قبضة الحارس قوية .

ويمثل التقدم العلمي الان قوة اقتصادية وسياسية ضخمة ، يوجهها الاقوياء الذين يملكونه لخدمة مصالحهم ، ويحرصون على أن تظل شعوب العالم الثالث متخلفة جاهلة ، تتخبط في هذا المجال دون أن تحقق شيئا ، وهم بذلك يدفعونها الى اليأس دفعا ، فتكف عن المحاولة ، وتقنع بما هي فيه ، وتتحول الى سوق مستهلكة في مجال الاقتصاد ، وتابع مطيع في دنيا السياسة .

ويتمثل هذا الحصار في حجب الخبرات العالمية عن الدول الفقيرة التي تسعى جاهدة لتطوير معارفها ، وإقامة العراقيل بالضخمة في

وجه ما تحاوله من انشاء صناعات متطورة ، والهجوم المتوالى على ما قد حققته ، على نحو ما يحدث من حملة ظالمة على السد العالي ، وهو المصدر الاول الآن للطاقة الكهربائية في مصر ، والتشنيع على مصنع الحديد والصلب في حلوان ، والصمت المريب عن المستوى العالي ، والنشاط الكبير ، الذى يقوم به مجمع الالمنيوم في نجع حمادى ، وكلها ألوان من التخريب العلمى الخفى ، ينساق وراءها غير المتخصصين غفلة أو جهلا أو بسوء قصد . ولم يسأل أى واحد منهم نفسه ولو مرة واحدة ، ان المساعدات الأمريكية رغم ما يصحبها من ضجيج صارخ ، ومن واذى ، لم تقدم لنا على امتداد تاريخها معنا مصنعا واحدا يمكن أن يدفع بقدراتنا الفنية والعلمية خطوة واحدة الى الامام .

ورغم الغزل الغربى المستمر منذ بداية حكم السادات ، فان أيا من دوله لم تشأ أن تساعدنا فى إقامة مفاعل ذرى يعين فى تطوير توليد الطاقة فى بلادنا ، ويستخدم لأغراض سلمية ، وانما هو كلام ولقاءات ووعود دون أن تتحول حتى هذه اللحظة الى شىء عملى . وفى الستينيات لقيت الطالب المصرى الوحيد الذى جاء الى اسبانيا ليتدرب فى مفاعلها ، وكان قد حصل على منحة من « وكالة الطاقة الذرية للأغراض السلمية » ، وهى مؤسسة عالمية تتبع هيئة الامم ، غير أن كل تلك الدول التى تملك مفاعلات ذرية اعتذرت من قبوله للتدريب فى مؤسساتها ، وكانت اسبانيا هى الاستثناء الوحيد ، وأذكر يومها أننى لقيت هذا الشاب هناك ، كان جادا ومتفائلا ، وتعرض لمغريات مادية شديدة لى يبقى هناك ، أو يذهب الى بلد غربى آخر ، وكان مؤمنا بوطنه رغم كل الإحباطات التى خلفها وراءه ، فرفض هذه المغريات جميعها ، ولا ادرى أين انتهى به المطاف ، ومن الواضح أن البيروقراطية دمرت آماله ، ومن لم يمت بالسيف مات بغيره .

وعندما يعجز الاستعمار عن تحجيم العالم الثالث فى مجال العلم بالحيلة والدهاء والحصار ، فانه يستخدم معه القوة علانية ، وهكذا أقلعت الطائرات الاسرائيلية علانية ، بمباركته لتضرب المفاعل الذرى العراقى قرب بغداد ، وكان فى طور الانشاء ، ولم يستطع العالم العربى مجتمعا أن يفعل أو يقول شيئا . بل ان رئيس وزراء العبدو الصهيونى مناحم بيجين أثار أن يقوم بهذه العملية العسكرية بعد أيام قليلة من التقائه بالسادات فى شرم الشيخ ، وكان اذ ذاك محتلا بقوات اسرائيلية ، ليعمق حدة الخلاف بين العرب ، ويوحى لهم بأن ما تم ان لم يكن بباركة السادات فبرضائه . وقبله قامت المخابرات الاسرائيلية باغتيال الدكتور المشد ، الاستاذ

بجامعة الاسكندرية ، وكان يعاون جادا وبفعالية في اقامة المفاعل العراقى ، قتلوه وهو في زيارة عمل لباريس ، دون ان تحاول صحيفة ، او قلم ، يومها ان تشير الى المجرم ، ودون ان يبكيه أحد ، الا فرد او اثنان من رفاقه في الجامعة ، استطاعا ان يحملوا حزنهما وقورا وحفرا الى مواطنيهم من خلال صحيفة حكومية ، وفي اسطر محدودة للغاية .

وما قامت به اسرائيل ليس سرا ولا العمل الوحيد او الاخير ، وهى تحذر علانية بأنها سوف تدمر أى تقدم نووى ، حتى لو كان لاغراض سلمية ، في أى بلد عربى ، وحتى باكستان البعيدة عن اسرائيل جغرافيا ، والتي تدور في فلك الولايات المتحدة ، مهددة في مفاعلها ، لأن نجاحها فيه يهدد جيروت الاستعمار ، ويعطى الثقة لشعوب أخرى صغيرة في أن يوسعها أيضا ، ودون معاونة فعالة من أحد ، أن تنجح اذا ارادت .

ولواجهة هذا الحصار الخائق ، والحديث عن المفاعلات الذرية مجرد مثل ، وحتى نخرج من دائرة البدائى الساذج الذى يبيع ثرواته وجواهره وثقافته وتراثه بعقود من الخرز اللامع ، لابد من تطوير البحث العلمى في بلادنا ، وتكامله بين دول العالم الثالث ، وتعاونها فيما بينها ، وهو أمر يتطلب شيئا في واقع الحياة يتجاوز الخطب والوعود لأن ما فاتنا كثير ، ولدينا الاطارات الكفايات ، وما علينا اذا صبنا الا أن نخرج من بهرج المظاهر والهيئات غير المفيدة ، تنوء تحت عبء الوظائف الادارية العالية المكلفة وغير المفيدة كالمجالس القسومية المتخصصة ، ومجلس الشورى ، والمجلس الأعلى للشئون الاسلامية ، واكاديمية السادات للعلوم الادارية ، وغيرها كثير من مؤسسات ثقافية وعلمية أريد بها توفير المناصب العالية للأقارب والمحاسيب ، وتكلف كثيرا ، وتنتج قليلا ، أو لا تنتج شيئا على الاطلاق !

تفريغ مصر من كفاءاتها :

علينا أن نفرق بين أمرين كلاهما خطير : الكفاءات التى نخسرها ، وما ننقده بسببها مما لا يمكن تعويضه ، والعائد الذى نلقاه من هجرتها ، ومهما يكن عاليا فهو دون الخسارة التى تلحق بمستقبلنا وبأجهزتها ، وبمؤسساتنا فى المدى البعيد . وأن نفرق بين التعاون العربى والتزام مصر الثقافى ازاء العالم الثالث بعامة ، والعربى بخاصة ، وبين أن نفرط فى أعلى ما نملك من خبرات . وليس أحب إلينا من أن نقوم بالدور الذى يفرضه على مصر وضعها الجغرافى والسياسى والتقدمى ،

ومكانتها بين الامة العربية ، بوصفها الاسبق في مجال التحرر الثقافي والسياسي ، وسبقها في اعداد اطاراتها الفنية ، وهو امر ظلت تقوم به طواعية ، ولسنوات طويلة ، قبل أن يكتشف العالم العربى البترول ويثرى من ورائه ، ويصبح مهبط مطامح الباحثين عن الثراء ، والراغبين فى الراحة ، واستمرت تقوم بدورها حتى فى احلك ساعاتها ، ولقد كنت وبعض زملائي الجامعيين ، وآلانا من المعلمين ، نشارك الجزائر الشقيقة فى معركتها الشرسة من أجل التعريب ، بعد أن خاضت حربا ضروبا من أجل الاستقلال السياسى ، وكان ذلك بعد هزيمة ١٩٦٧ ، ومصر تعيد ترتيب أمورها ، وتعانى من انفاق عسكري باهظ وخائى ، ومع ذلك كانت ، ايمانا منها بدورها الثقافى وبقضية التعريب فى الجزائر ، تدفع للمعلمين والاساتذة جميعا مرتباتهم كاملة ، كما لو كانوا يعملون فى مصر نفسها ، والشئ نفسه يقال عن ليبيا غداة حصولها على الاستقلال ، فقد تولى مهمة التدريس فيها قرابة الف مدرس مصرى كانت مصر تدفع لهم وحدها مرتباتهم كاملة ! .

والشئ نفسه يمكن أن يقال عن بلاد أخرى فى العالم العربى أو فى افريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية ، دون أن نشعر أنها تقوم بغير الواجب ، وخضع كل ذلك لتخطيط يفيد هناك ، ولا يضر بالحياة الثقافية والعلمية هنا .

ما يحدث اليوم شئ مختلف تماما ! .

لقد هجر آلاف المثقفين وكبار المتخصصين والعلماء وطنهم ، بحثا عن الراحة والخمول والثراء ، فهم حيث يعملون يؤدون الحد الأدنى من الواجب أو أقل منه ، لانهم فى جملتهم يعملون فى مؤسسات مظهرية ، تحمل أسماء ضخمة ، وترفع شعارات براقية ، أما المحتوى فشئ مختلف تماما . وإذا كان بعض المهاجرين من شباب المثقفين يواجهون فى وطنهم مع عصر الانفتاح غير السعيد ظروفنا معيشية قاهرة ، يستحيل عليهم معها أن يجدوا المسكن ، وأن يكونوا أسرا فنحن نلتهم لهم العذر ، ونأمل لهم العودة بعد اغتراب نأمل ألا يطول ، إلا أن هجرة العلماء المستورين ماليا ، تمثل لونا مأسويا فى حياتنا الثقافية ، مهما كانت الاعذار التى يتخفون خلفا وراءها .

لقد علمتهم مصر فى معاهدها ، وبعثت بهم الى ارقى الجامعات العالمية ، وانفقت عليهم من عرق الكادحين فى هذا الوطن وجهودهم ، ومنحتهم التكريم والتقدير ، فلما جاء العصر الساداتى بفساده ، وقبحه الهابطة ، وأصبح الثراء وحده مناط التقدير والاحترام ، وانفتح باب

الغنى على مصراعيه لتجار الاغذية الفاسدة والمخدرات ، والرشاوى والعمولات ، هرول عدد لا بأس به من حيلة علمائنا الى بلاد البترول ، ليصبحوا في عداد الاثرياء ، رغم أن حياتهم في مصر ميسرة ، ويملكون سكنا مريحا ان لم يكن مترفا ، ويعيشون في دعة ، وبقاؤهم في الوطن يمثل وحده مقاومة ايجابية في مواجهة الزيف الزاحف ، ولكنهم آثروا الهروب ، ولم تعوزهم المبررات ، وجمعوا اموالا طائلة ، ولكنهم هبطوا بقيمتهم الى مستوى عمال البناء ، طلاب عيش ، وفي وطنهم نسيهم الناس ، والا فمن يفكر من الاجيال الصاعدة الآن الدكتور عبد الرحمن بدوي ، والدكتور محمد عبد الهادي أبو ريدة ، والدكتور هيد الرحمن أيوب ، وآخرون يتجاوزون الالاف عدا .

والعن من الجميع اولئك الذين ظلوا يمثلون عنصرا فعالا في مرحلة المد القومي ، وكان من عمده ، وخير دعائمه ، واندادوا من اوضاعهم مالا وجاها ، فلما تبدل الحال لم يبقوا حيث هم ، يعطون ويقاومون ، بعد ان ظلوا ربحا من الزمن يأخذون ويتلقون ، كأن الوطنية والعمل الوطني عندهم تجارة ، هم حيث يكسبون ، وشبيه بهم طائفة اثرت الاستقرار في اوطان اخرى لا صلة لها بنا ، كانتهم لم يعيشوا هنا يوما ، وليس لبلادهم واسمهم عليهم حقا .

من المؤكد ان وراء رحلة الجميع أسبابا ومضايقات ، ولكنها كذلك التي نتعرض لها جميعا ، ولا تبرر الهجرة الدائمة ، او القطيعة الناكرة لمن استقر ، وبشيء من الاحساس بالمسؤولية يمكن لهم ، وعلى الدولة ان تعينهم وأن تنظم الامر ، ان يوقفوا بين بقاءهم هنا يقومون بدورهم الوطني ، ويؤدون حق مصر عليهم ، وبين رحلتهم الى الخارج ينتشرون ، ويفيدون .

والظاهرة لا تقف عند مصر وحدها ، ولكن حظها من المهاجرين المثقفين أضخم ، والارقام التي تضيعها الهيئات الرسمية فيها تجاوز وخداع ، فنظم الاعارة في الجامعات مثلا تنص على الا يزيد عدد المعارين من كلية عن ٢٥٪ من عدد هيئة التدريس ، ومع ذلك فائسا اعرف ان هناك كليات بلغت فيها النسبة ٧٠٪ ، ومن المؤكد ان هذا التجاوز يمتد الى كليات ومؤسسات اخرى عديدة ، وغنى من القول ان كثرتهم الغالبة من افضل العناصر اعدادا واستعدادا .

وادراك ما وراء الظاهرة من تخريب لا يحتاج لغير قليل من التأمل ، ويكفي ان نعرف ان هناك طائفتين من الخبراء ترحب بهم الدول الكبرى فورا ، وتخصهم بالرعاية من بين كل الذين تتلقاهم ، وهم :

المصريون والفلسطينيون ، والقصد تفريغ مصر من خير ما تملك ،
وانتساء الفلسطينيين وطنهم ، حين يستقرون في مهاجرهم الجديدة
والبعيدة ، ويستريحون مائيا ، وشيئا فشيئا سوف ينسون بلادهم
وقضيتهم طال بهم الزمن أم قصر .

خبراء عاديون ومشبهوهون :

ويرتبط بالتخريب هذا السيل من الخبراء يجيء مع الاعانات
المشروطة وفي نطاقها ، وقلة منهم محاسب ذات مستوى عال من
الكفاءة ، وهم المومنون للتجسس ، وجمع المعلومات النادرة ، يزرعون
البلاد طولا وعرضا ، في الجامعات والقري ، باسم تطوير
المجتمع الريفي ، وتحت مظلة العمل الاجتماعي ، ويعودون الى
اوطانهم محملين بكل شيء عنا ، دخلنا وعاداتنا ، ونقاط الضعف
فينما ، وماذا سنكون عليه بعد نصف قرن من الزمان . والآخرين
يرسلون بهم لتقديم الخبرة ، وهم متوسطو المعرفة والذكاء ،
ولا يرجى من ورائهم نفع ، وليس عندهم ما يقدمونه الى خبرائنا ،
وقد شهدت بعيني مثالا مجسما لهم .

ذلك أن شابا مضرنا تخرج في الستينيات من إحدى كليات
الطب ، بتقدير مقبول ، وكان قد دخل كلية الطب مكرها من أسرته ،
وراغبا في الدراسات الانسانية ، واللغات من بينها بخاصة ،
وحين تخرج عين طبييا في وحدة صحية ريفية ، ولكن الحياة لم
ترق له ، والمرتب بسيط ، وغير قادر على منافسة اطباء الآخرين ،
فهاجر الى الولايات المتحدة الامريكية ، ولم يعترفوا بشهادته ،
وكان عليه أن يبدأ من جديد ، في جامعة اقليمية مغمورة ، وعمل
خلال فترة الدراسة عاملا ليليا على مصعد في فندق ليعيش ،
وبعد سنوات من الضنى ، نال الشهادة ، واكتسب الجنسية ،
وعمل مدرسا في جامعة اقليمية ايضا ، وفجأة وجند نفسه
مدعوا للسفر الى مصر ، ليقدّم خبراته الى هيئة التدريس وطلاب
الدراسات العليا في كليات الطب عندنا ، بمرتب عال ، واقامة
مريحة ، على حساب الاعانات التي تنفعها الولايات المتحدة لمصر .

وجاء الدكتور الى القاهرة ، وكان في غاية الحرج والضيق ،
كيف يذهب ليحاضر زملاء له ، يعرفهم ويعرفونه ، يسبقونه علما ،
ويتفوقون عليه ذكاء ، ويزيدون تجرية وخبرة ، ومن هنا اختار
جامعة اقليمية حديثة ، حيث لا يعرف أحدا ، وركز محاضراته على

ما جدد من آلات في الجانب الذى تخصص فيه ، وترك مهمته قبل الاجل
احدد لها .

والشكوى من هؤلاء الخبراء عامة ، فهم اما متلهفون لجمع
المعلومات ، واما اصحاب خبرة عادية ، وفي بعض الاحيان هم صهاينة
جاءوا من اسرائيل عن طريق الجامعات الامريكية حتى لا يكتشف امرهم ،
أو يقيمون في الولايات المتحدة نفسها ولكن ولاهم لاسرائيل ،
ومن ثم فهم ينفذون خططا وتوجيهات محددة ، ولا يفيدون الا
قليلا حتى لو كانوا يعرفون . اذا كان هذا يحدث في مصر ، فما
الذى يمكن ان يحدث في بلاد اخرى من العالم العربى أو الثالث،
لم تتمرس بالمقاومة ، ولا تعى مكر المستعمرين جيدا ، وليست على
على علم بحبائلهم ، وان الركون اليهم أو وضع الثقة فيهم ، أو تركهم
يتحركون بلا ضابط شئ خطير .

الاستعمار والتعليم القومى :

ويدرك الاستعمار واعيا خطورة ان يكون التعليم قوميا ،
والتجربة التى مرت بها مصر عبر نضالها نجد لها صورا
شبيهة في كل بلد نكب بالاستعمار ، مع ظلال قليلة متفاوتة ، ترجع
الى طبيعة المستعمر ومزاجه فحسب . ومنذ اللحظة الاولى ركز
الاستعمار على امتهان الثقافة القومية ، ومن يراجع ما أصدرته
مطبعة بولاق من كتب التراث في الفترة التى سبقت الاحتلال البريطانى
يجد انها ، على قصر المدة ، وشيوع الامية ، وقلة الامكانيات ،
تمثل اضعاف ما نشر منها على ايامه .

واتجه كذلك الى تفريغ التعليم من محتواه ، بالتركيز على
اعداد جيل محدود من الموظفين ، يتعلمون ما يؤهلهم لان يصبحوا
كتبة في دواوين الحكومة ، لان مثل هذه الوظائف الصغيرة يرفضها
ابناء المحتلين ، والمهاجرين من البلاد الاوربية الاخرى ، لانهم
جاءوا بحثا عن الثراء العاجل والعريض عن طريق النهب والمضاربة .

وعمل في اصرار على اضعاف اللغة العربية ، والتهوين من
من امرها ، وتحقير شأن القائمين عليها ، واثار حولها الزوابع
والاعاصير ، بانها لغة معقدة ، عقبة في طريق رقى مصر ، وان من
الخير ان يتخذوا العامية لسانا ، ولم يقل لنا اى عامية نتكلم ،
لان شعبا غارقا في الامية تتعدد عاميته ولهجاته ، وتتنوع بقدر
ما يرتفع مستوى الثقافة ، وتبعها للبيئات والمستويات التى

تكلّمها ، وهى دعوة سار على خطاها قلة من المثقفين ، بعضهم بخدوع ، والآخرين راوا ان السير وراء المستعمر ينتهى بصاحبه فى نهاية المطاف الى وظيفة مريحة او منصب مرموق ، ولا اود ان اكتب هنا تاريخا لتلك الدعوة الآثمة ، ويجب ان يكتب تفصيلا ، وبحسبى ان اشير ان رد الفعل ضدها كان قويا وجارفا ، وشارك فيه عامة المواطنين .

ومع الاحتلال العسكرى ، والفزو الاقتصادى ، اخذ المستعمر يمكن لنفسه ثقافيا ، وفى البدء اكفى بانشاء مدارس اجنبية تعلم ابناء الاجانب ، ولا بأس ان تقبل قلة من ابناء الطبقة التى تتعاون معهم ، يعدونها لى تحكم فى المستقبل ، بعد ان يصوغوا حياتهم وافكارهم على النحى الذى يريدون . وكان القطر المصرى يموج بمدارس من كل لون ، انجليزية ، وفرنسية ، وايطالية ، والمانية ، ويونانية ، وامريكية ، وارمنية ، وكردية ، وما لا اذكر من اجناس ونحل . ولم تكن تخضع فى مناهجها او نظمها لاية رقابة حكومية ، ولما نالت مصر استقلالها ، خضعت ظاهريا للون شكلى من الرقابة ، وواصلت سياستها فى صلف وعجرفة ، واضطرت الحكومة عام ١٩٥٧ ان تصدر امرا عسكريا بطرد راهبتين تعملان فى مدرسة اجنبية فى الاسماعيلية فورا ، لانهما تحديتا سلطة الدولة علانية وفى استفزاز .

وقد خفت هذا السلطان ، واوشك ان يتلاشى امام المد الثورى وطوفان القومية العربية ، ولم يعد الانتساب الى مدرسة اجنبية يعنى شيئا ، وبخاصة ان المدرسة المصرية الحكومية حتى اوائل الستينيات كانت شيئا رائعا فى نشاطها وتعليمها ، رغم التشربات التربوية الامريكية التى بدأت تأخذ طريقها اليها ، بواسطة اساتذة التربية الذين تعلموا فى الولايات المتحدة ، وعادوا يتبنون غاياتها ، وما لقنوه لهم ، ويحاولون ان يجعلوه واقعا .

غير ان أيام السادات أتت على كل ما ناضل المصريون من اجله ، فانهارت المدرسة الحكومية تماما ، وبدأ التجار يقتحمون عالم التربية ، وعادت المدارس الاجنبية ترفع راسها ، وتوسع من نشاطها ، وفى الوقت نفسه لم يعد التعليم الأزهرى تعليما خاصا ، وانما وزارة تعليم مستقلة ، تنشئ المدارس الابتدائية والاعدادية والثانوية والكليات العالية ، على امتداد القطر المصرى كله ، ودون ان تخضع لاي لون من اشراف وزارة التعليم او مشاركتها ، وترك الأزهر مهمة الحفاظ على القرآن الكريم ، وعلومه ولغته كرسالة أولى ، وبدأ يشارك الجامعات المدنية مهمتها ، فيعلم الطب والهندسة

والزراعة والتجارة واللغات الأجنبية ، وكانت النتيجة انه نسي مهمته ، ودوره ، وتعثّر في الجديد الذي يحاوله ، وكان ذلك هو المطلوب على أية حال .

وانتهى بنا الحال الى ما كتبنا عليه منذ أكثر من قرن من الزمان، مدارس اجنبية وطائفية ، وحكومية ، وأهلية ، ولا يعرف أحد ما الذي يجري في المدارس الأجنبية ، ولا ماذا تدرس واقعا ، ودعك من اللوائح والقوانين والظاهر المعلن ، ورغم ان جانباً كبيراً منها أرغمته القوانين في عهد عبد الناصر على ان يكون ملكاً لجمعيات مصرية ، لكن هذه المدارس استقطعت ان « تفبرك » هذه الجمعيات ، وأن تسير في طريقها دون تغيير يذكر ، وقصة الكلية الامريكية للبنات ، والتي أصبحت كلية رئيس شاهد على ما أقول ، وما حدث فيها من شهرين ، وهو بعض من كل ، وقليل من كثير ، يجري فيها وفي كل المعاهد التي شاكلتها ، حاولنا ان نتستر عليه وأن نلتبس العذر للمخطئين ، واخفينا اسم المدرسة ، واسم المدرس وهو امريكي الجنسية ، ولا بأس أن نذكر بها أولياء الامور الغافلين ، فهي تدرس لتلميذاتها في القسم الاعدادى كتاباً في اللغة الانجليزية ، يقص على تلميذات في سن المراهقة أمر رحلة قامت بها المدرسة الى الريف ، وأن تلميذة هي « روث » ، وتلميذا هو « جاك » ، اشتركا فيها بعد أن بيتا النية مسبقاً على أمر يقومان به ، وفي الرحلة تركا رفاقهما ، وانتحيا جانباً ، وأخذ يمارسان الحب . هكذا .

وتقرأ الطالبات القصة ، ويسأل المدرس الامريكي احداهن: ما هو شعورك لو كنت « روث » ، وترفض التلميذة أن تجيب ، ويصر المدرس وتترك التلميذة الدرس محتجة ، ولا بد انه اتهمها بالتخلف ، ووصف وطنها بالجمود .

ولقد فضحت التلميذة الأمر ونقل والدها القصة الى الصحف ، وتعاونت أجهزة كثيرة ، على أن يمر الأمر في هدوء ، ثم القى عليه ستار كثيف من الصمت والتجاوز ، رغم أن هذا ليس أخطر ما يجري في هذه المدارس .

تخبري ماذا كان يحدث لو أن هذا الأمر تم - فرضاً - في مدرسة تنتمي الى بلد اشتراكي ، اكيدا كان حملة القمامة سوف يطالبون بطرد السفير ، واعلان الحرب عليها في الحال .

ان ما يجرى في ساحة التعليم اليوم خطير للغاية ، ونتيجته الحتمية ان يخلق بين الأجيال الناشئة انفصاما في الفكر ، وتمزقا في الانسجام القومي ، وسوف نلتقي بشبابنا كل يسير في طريق وحده يرفض التلاقى ، ويفضل العدوانية والهدم ، وهي ثمرة طبيعية لواقع بالغ السوء ، يجرى بيننا الآن ، وقد خطط له أعداؤنا في مهارة وليس بيننا من يرفضه ويقاومه ويعترض عليه .

الاستعمار والثقافة والديمقراطية :

يسمى الاستعمار الى ان يقيم في البلاد التي يحكمها ، او يسيطر عليها ، او يستهدفها ، حكومات طاغية ، تتعاون معه ، وتقبل توجيهه . يجيء في شكل نصائح أو خبرات أو معلومات ، ويعمل جاهدا على قتل الديمقراطية ، وتشويه صورتها ، وتزييفها ، لان الحكومات المستبدة وحدها ، والمنفردة بالقرار ، هي التي تغض الطرف عن نشاطه الضار بمصالح القاعدة الشعبية العريضة ، ولا بأس ان يدفع ثمن ذلك شيئا من الترف يصيب الطبقة الحاكمة ، وفي سبيل تحقيق غايته تلك ، والوصول الى الحكومة المطيعة لا يتهمل ، ولا يتردد مهما كلفه الثمن ، واذا لم تتعاون الحكومات القائمة معه أزاحها عن طريقه بالقتل أو الانقلاب أو الغزو ، وهي الوان يمارسها الآن علنا وبلا حياء : انقلاب عسكري في تركيا ، وغزو مسلح في جرينادا ، وتآمر على نيكارجوا ، واحتلال في لبنان ، واغتيالات في أفريقيا ، وغيرها .

ولكى يمكن لنفسه يفرى الحكام بالاستبداد ، ويدس بينهم وبين شعوبهم ، فيخونهم من الثورات القادمة ، تعصف بهم ، وتطيح بما يمثلونه ، وفي سبيل ذلك يقدم لهم الدعم كاملا : سيارات مصفحة للشرطة ، واجهزة متقدمة للتجسس ، والوانا من الاسلحة الحديثة ، وبذلك يعزل هذا الجهاز الهام عن أمته ، ويشيع بينها روح العداوة والبغضاء ، فيتربص كل منهما بالآخر ، ويبث في الوقت نفسه بين الجماهير بكل ما يملك من وسائل اعلامية فعالة ، روح اليأس والتخلي عن المقاومة ، واعتبار العمل السياسي مهمة موقوفة على من يحترفونها ، ووظيفة يقوم بها الآخرون كأي عمل يؤجرون عليه ، وكلما ضاقت دائرة المهتمين بالقضايا القومية سهلت مهمة الاستعمار ، وعاش سعيدا راضيا .

لم يكن تحريم السياسة على طلاب الجامعة عملا مقصودا به حفظ النظام داخلها ، لان العمل السياسي لا يعنى الفوضى ، والنظام شيء مطلوب دائما ، وانما يهدف الى تحويل هذه الجماهير الغفيرة من خيرة شباب الامة الى

قطعان مسوقة ، لا يهملها أمر الوطن في شيء ، وقد تجاوز الأمر الطلاب الى النقابات ، ولقد مرت بمصر والعالم العربي أحداث خطيرة لم نسمع فيها رأى نقابة المعلمين ، أو الأطباء ، أو المهندسين ، وصدرت القوانين المقيد لجريدة النشر والتعبير ، دون أن يفتح الله على الاتحاد الذى يسمى نفسه اتحاد الكتاب بكلمة واحدة ، ولم يسمع له أحد صوت ولا حس ، كأن الأمر لا يعنيه . وفى هذا المقام تستحق نقابة المحامين فى مصر تحية أجلال وأكبار ، لأنها سارت على طريق التقاليد العريقة التى سنّها مؤسسوها العظام منذ يومها الأول ، فلم تتخلف عن دورها ، ولم تساهم على رسالتها ، وظلت معلما شامخا فى حياتنا الثقافية نفخر به ونعتز ، ولا عليها من أن يتساقط قلة فى الطريق ، باعوا أمجادا عظيمة ، بثمن بخس دراهم معدودة ، وكانوا فيه من الخاسرين .

وبعد : ١٠

نمن نافلة القول أن نكرر أن ازدهار الثقافة وحيوتها مرتبط تماما بالحياة السياسية النظيفة ، التى تسودها وديمقراطية حقيقية ، حرية الكلمة فهنا متاحة ، والتعبير عن الرأى الآخر مكشور ، واصدار الكتب والصحف والمجلات حيق ، وليس منحة تحتاج الى موافقة السلطة ورضاها ، وهى حقيقة نأمل أن ترسخ فى أذهاننا جميعا ، مبدعين وناقدين وبين عامة المواطنين ، وأن تناضل دونها قولا وعملا .

د. الطاهر أحمد هكسى

الباليه فى مصر

خمسة وعشرون عاما

د. يحيى عبد التواب

لقد كانت ثورة ١٩٥٢ نفعة نوعية جديدة على طريق النهضة الحديثة للشعب المصرى ، وزاد الاهتمام برقى النواحي المتعددة للحياة كما أولت الدولة رعاية للثقافة والفنون . وكان انشاء مدرسة الباليه فى مصر احد الانجازات الثقافية فى بداية تاريخها .

ويتم الاحتفال الآن بمرور خمسة وعشرون عاما على هذا الحدث الفنى . وبهذه المناسبة نحاول فى هذه الدراسة الاجابة على بعض الاسئلة الملحة والمطروحة حول فن الباليه فى مصر .

الواقع ان انشاء مدرسة باليه فى حد ذاته - وان كان حدثا له دلالاته - هو خطوة أولى فى سبيل وجود مسرح للباليه فى بلد ما . ومن ناحية أخرى فمسرح الباليه الحديث التكوين ينضج عبر طورين اساسيين : الاول : تقديم عروض باليه من التراث العالمى . ويتم فيه تربية الفنانين فنيا وتكنيكيا حتى يمتلكوا ناصية هذا الفن . كما يتم فيه - ايضا - تعريف الجماهير بروائع الابداع العالمى ويرتقى بمستوى تذوقها لها . وفى الثانى : يتم تكوين ريرتوار(*) يجمع ما بين التراث العالمى وعروض الباليه القومية ، التى تستطيع ان تصل الى وجدان جماهير هذا البلد . ويتم فيه - ايضا - تأصيل جذور علاقة وثيقة متبادلة بينهما ، لا يمكن - بدونها - لاي فن ان يبقى ، ناهيك عن التطور .

وحتى يتسنى لنا معرفة الى اى مدى ينطبق هذا الكلام على واقع تجربة فن الباليه فى مصر ، يتحتم علينا ان نلقى نظرة

(*) ريرتوار : هو مجموع عروض فرقة مسرحية ما او مجموع أدوار فنان مسرحى ما .
وبدل اختيار الريرتوار ودرجة اجادته على مستوى الفرقة او الفنان .

شاملة عليها ، منذ انشاء المدرسة في خريف ١٩٥٨ وحتى اتمام خمسة وعشرين عاما على هذا الحدث في خريف ١٩٨٣ .

وستولى اهتمامنا في هذه الدراسة الى وجود وتطور فن الباليه في مصر كظاهرة فنية في المجتمع المصري في الربع قرن الاخير . ولذلك ، فالكثير من تفاصيل هذه التجربة لا يمكننا التعرض لها في هذه الدراسة . فتحليل العروض وتقييمها كل على حدة ، والتعريف بالفنانين وبمستوى ادائهم ، وتحليل المحاولات الاولى في مجال ابداع الباليه القومى - رغم ما لهذه المواضع من أهمية - فهي في حاجة الى دراسات مخصصة لها .

وبادىء ذى بدىء ، نحب ان نشوه الى انه من اجل انجاز مهمة تقييم ظاهرة اجتماعية ما - بشكل موضوعى - من الافضل ان تكون هناك مساندة زمنية تفصل بينهما وبين محاولة تقييمها . كما ان خمسة وعشرين عاما على انشاء مدرسة الباليه ، فترة جد قصيرة في عمر فن الباليه في بلاد ما . ولكننا - نحن المعاصرين للاظاهرة - من واجبننا ان نتابع المرحلة التاريخية التى نعيشها ، لاننا شاهدون عليها .

وسنعرض تعريفا لفن الباليه ليكون دليلا لنا في هذه الدراسة . وتعريفه في اقل عدد ممكن من الكلمات : الباليه : دراما ، صورها الفنية موسيقية - كوريوجرافية(*) وبشكل أكثر تفصيلا ، فهو فن مسرحى موسيقى مركب (متعدد العناصر) لا تستخدم فيه الكلمات ، واداة تعبيره الانسانية هي حركة الجسم البشرى الراقصة المعبرة .

وانطلاقا من ذلك فسوف نعرض - باختصار - علاقة المصريين بالعنصر الاساسى لعرض الباليه وهو الرقص . ثم نحدد متى تعرف جمهور المسرح في مصر بفن الباليه قبل انشاء مدرسة الباليه ، ثم نذكر بعض المحاولات الخاصة لانشاء فن الباليه . وبعد ذلك نتناول التجربة الاكاديمية لانشاء مدرسة وفرقة للباليه . وخلال الدراسة نتناول اهم الصعاب التى واجهتها وتواجهها هذه التجربة . وفى نهاية الدراسة نستعرض العوامل المؤثرة على علاقة جمهور المسرح في مصر بفن الباليه بعد انشاء مدرسة له .

(*) كوريوجرافيا : مصطلح مركب من كلمتين من اصل يونانى : الاول بمعنى (رقص) والثانية بمعنى (تسجيل او تدوين) ، اما المعنى الاصطلاحي منذ نهاية القرن ١٩ (اسم يطلق على مجمل انواع الرقص) .

المصريون وفن الرقص

يعترف مؤرخو فن الرقص والباليه بأن مصر تاريخيا عريقا في مجال ممارسة فن الرقص وايضا في مجال التعليم المدرسي له (٢ ، ٣ ، ٤ ، ٢١ ، ** . فقد انشأ الكهنة في مصر القديمة مدارس لتعليم الرقص تابعة للمعابد . كما أن الرقص عند قدماء المصريين كان يوظف دراميا . وذلك ما يمكن استنتاجه من استخدامه في المسرحيات السرية حول البحيرة المقدسة في قدس الاقداس بالمعابد (١) . وهو ما سبقت به مصر بقية دول العالم في هذا المجال . فاذا كان فن الباليه هو عرض درامى موسيقى اساسه حركة جسم الانسان الراقصة المعبرة ، فهذا الفن ليس بغريب على المصريين . وذهب علماء الرقص الى التصريح بأن المصريين القدماء سبقوا اليونانيين القدماء في اداء الرقص بما يوحى بعدم الارتباط بالارض ، اى بالانطلاق والرثاق في الاداء (٧) . كما دافعت احدى الباحثات عن فكرة أن الرقص عند قدماء المصريين قد وصل الى حد من الانتقال التكنيكي قد يقارن في بعض الحركات ، من ناحية الشكل والانتقان ، بما يؤديه راقصو الباليه في بداية هذا القرن (٣) .

وبالرغم من أن فن الرقص عند القدماء كان يختلف عنه داخل المعابد عن خارجه الا أن التأثير كان متبادلا بينهما . ومن الضروري - هنا - التنويه بأن تقاليد فن الرقص في مصر لم تنقطع تماما في أى مرحلة تاريخية . ويدل على ذلك أكثر من تدوين لبعض هذه الرقصات بأشكال مختلفة في عصور متتالية (٤) . وبعض هذه الرقصات يمكن الاستدلال عليها في الوقت الراهن . ويدل على ذلك فيلم « أشواق الأهالي » الذى اشرفت على تصويره د. ماجدة صالح . وهو وسيلة ايضا لرسالة الدكتوراه التى دافعت عنها في امريكا (٢٠) .

اما بالنسبة لتعرف جمهور المسرح فى مصر بفن الباليه قبل انشاء مدرسة الباليه تاريخ ذلك الى عام ١٨٦٩ وهو العام الذى انشئت فيه دار أوبرا القاهرة . وأول باليه يعرض على خشبة هذا

** هنا وفيما يلى سنذكر الارقام الدالة على المراجع حسب ترتيبها في ثبت المراجع في آخر المقال بين قوسين . وتفصل علامة : ، بين رقمين مرجعين مختلفين .

المسرح كان باليه « جيزيل » — ادولف آدم (†) (٥) . وقامت بتقديمه فرقة فرنسية .

وقد توالى زيارات الفرق المسرحية وفرق الاوبرا والباليه على هذا المسرح . ثم بدأت على خشبته الاعمال للمسرح الموسيقى المصرى (سلامة حجازى ، جورج ابض ، منيرة المهدية) ولا يستبعد ان الرقص كان واحدا من عناصر هذه العروض . ولكن يتعذر الاستدلال على ذلك وخاصة بعد حريق دار الاوبرا ، وعدم الابقاء ارشيفها .

ومع تعدد زيارات فرق الباليه ظهرت محاولات الانشاء مدارس وفرق خاصة لهذا الفن اهمها محاولتان في منتصف هذا القرن القرن (لاجدة سامى ونيللى مظلوم) . وكذلك نشأت فرق للرقص الشعبى الخاصة (اهمها فرقة « رضا » — ١٩٥٨) والحكومية (وأولها « القومية للفنون الشعبية » — ١٩٦٠) ونشأت بمساعدة الخبراء السوفيت . ثم تعددت الفرق الحكومية للرقص الشعبى فى العديد من محافظات الجمهورية اعتمادا على الكوادر المصرية (١٩) .

وقبل ان نبدأ فى اعطاء نبذة تاريخية مختصرة لتجربة انشاء مدرسة وفرقة الباليه الحكومية ، احب ان اطرح سؤالا هاما . هل تتوفر لدينا المادة التى تمكننا من دراسة هذه التجربة ؟ ولنحدد نوعية هذه المادة والقدر المتوفر منها :

اولا : المعلومات المدونة عن المدرسة ، والفرقة ، وكتيبات العروض ، وتواريخ العروض واعلاقتها ، واسماء المشتركين فيها والمؤخين للدوار الرئيسية . والمكان الطبيعى لحفظ هذه المادة هو ارشيف يجمعها ويصنفها ويرتبها . ولم ينشأ هذا الارشيف الا فى عام ١٩٨٢ . وبالتالي فهو يستوعب — اساسا — المرحلة التى تلى انشاءه . ورغم ذلك ، فيقوم العاملون فيه ببذل جهد ملموس فى سبيل جمع مواد الفترة السابقة على تاريخ انشائه . ونتمنى ان تستمر هذه المحاولات ، حتى يمكن تكوين متحف مخصص لفن الباليه فى مصر تتبعه مكتبته الخاصة .

(*) حينما سنذكر اسماء الباليهات سنضعها بين علامتى تنصيص . وفى اول ذكر له سنليه باسم مؤلف موسيقاه . وفى بعض الاحيان سنلى اسم الموسيقىار باسم مصمم الباليه . وحين أعاده اسم الباليه لن نشير الى اسم الموسيقىار .

ثانيا : المقالات النقدية الفنية . وتغلب على المقالات المنشورة باللغة العربية الطابع الاخبارى ، الذى يفيد فى تحديد تواريخ العروض وأسماء المشتركين فيها ، وهو ما يمكن الاستعانة به لاستكمال المعلومات اللازمة للارشيف . ومع ذلك ، فيوجد عدد قليل نسبيا من المقالات التى تعرضت بالنقد والتحليل لبعض العروض ، فى حدود نوعية المجلة او الجريدة المنشورة بها . ويجدر بالذكر الاشارة الى ان اول متخصص تناول القضايا العامة لفن الباليه فى مقالات منشورة هو الدكتور عادل عفيفى . اذ نشر حتى الان ست مقالات فى مواضيع مختلفة اعتبارا من يونيو ١٩٨٠ وحتى سبتمبر ١٩٨١ . وقد تناول فى جزء من مقالاته الاولى (١٤) عرضا تاريخيا لباليه « جاينيه » - ارام ختشاتوريان ، الذى قدمته الفرقة عام ١٩٨١ (هذا ليس اول عرض لهذا الباليه) . اما باللغات الاجنبية ، فيجب الاشادة بالمجهود العظيم الذى قام به السيد انطوان جيناوى ، الذى نشر العديد من المقالات القيمة فى جريدة « ليجيت » التى تصدر باللغة الفرنسية فى القاهرة ، ويوجد قاموس باليه واحد (١١) اشار الى وجود مدرسة باليه فى القاهرة . ونظرا لانه نشر قبل انشاء فرقة الباليه فلا يوجد فيه معلومات عنها . كما توجد موسوعة باليه واحدة فكرت مقالة مختصرة عن فن الرقص والباليه فى مصر (١٥) .

ثالثا : مذكرات شخصية لسن شارك فى التجربة . ولا توجد بالعربية اى مذكرات منشورة لاحد ممن شاركوا فى هذه التجربة . ويوجد بالروسية ما يزيد عن اربعين مقالة نشرها الخبراء السوفيت الذين كانوا يعملون فى مصر حول انطباعاتهم عن الفترة التى قضاوها فى العمل بمدرسة وفرقة الباليه . كما توجد مقالة واحدة بالروسية عن انطباعات احدى ابناء الباليه المصرى ، كتبها ماجدة صالح (١٦) وذلك اثناء تواجدها فى موسكو اثناء الاشتراك فى مسابقة باليه « تشايكوفسكى » الدولية الاولى .

رابعا : الابحاث العلمية ، فقد حصل ثلاثة عشر من خريجي المعهد للباليه (انشئ عام ١٩٦٢ وتخرجت اول دفعة عام ١٩٦٦) على درجة الماجستير . تناولت ثلاثة ابحاث منها فن الرقص والباليه فى مصر : (٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦) . كما حصل سبعة منهم على درجة الدكتوراه تناولت ست ابحاث منها (١٧ الى ٢٢) فن الرقص والباليه فى مصر . بينما عن البحث السابع (٢٣) لا يوجد فى المعهد العالى للباليه ما يدل على موضوع البحث .

خامسا : الكتب . نشر عن الباليه بالعربية اثنا عشر كتابا اشار
إثنان فقط (٦ ، ٩) الى انشاء مدرسة الباليه في مصر . ولم تذكر اى
تفاصيل اخرى سوى بعض الصور لتلاميذ مدرسة الباليه
بالقاهرة التى نشرت فى احدهما (٩) . ونشرت احدى خريجات المعهد
الى الباليه كتابا بالانجليزية عن التدريس لفصل السنة
الثالثة باليه (١٠) .

وسنستعرض فيما يلى نشأة مدرسة الباليه فى مصر ونشاطها
حتى تخرج اول دفعة منها ثم نلى ذلك باستعراض فرقة باليه
القاهرة حتى خريف ١٩٨٣ مراعين الدقة قدر الامكان فى ذكر التواريخ
حسب المعلومات المتوافرة لدينا . وجدير بالذكر انه لا يمكن
الحديث عن فن الباليه الا بذكر الاعمال التى يتم تناولها .

انشاء مدرسة باليه حكومية

تم انشاء مدرسة الباليه الحكومية فى مصر عام ١٩٥٨ ، بعد زيارة
لفرقة باليه مسرح البولشوى السوفيتى فى نفس العام ، فاستدعت
وزارة الثقافة خبيرا سوفيتيا لانشاء اول مدرسة باليه بالقاهرة .
وفى نفس الوقت تعاقدت وزارة التعليم مع خبرتين يوغسلافيتين للتدريس
لفصلين للباليه افتتحا فى نفس العام فى المدرستين الاعداديتين الموسيقيتين
(مدرسة للبنين واخرى للبنات) ومقرهما فى حلوان . وبعد نجاح
مدرسة باليه القاهرة فى اول عرض لها على خشبة مسرح دار
الوبرا فى ١٤ يونيو عام ١٩٥٩ (وكان عرضا للتدريب التى يقوم
بادائها تلاميذ الباليه) قرر المسئولون فى وزارة التعليم استدعاء
خبرتين سوفيتين للتدريس فى فصل الباليه بمدرستى حلوان فى عام
١٩٦٠ . وبدأت الدراسة من جديد على اسس المدرسة الروسية
المعتمدة فى الاتحاد السوفيتى . وفى العام التالى (١٩٦١) تم ضم
تلاميذ حلوان الى مدرسة القاهرة . وبعد عام آخر (١٩٦٢)
تسلمت المدرسة مبنى جديد اقيم خصيصا لها . وهو نفس المبنى الذى
تحتله الان بمدينة الفنون .

فى نفس العام ١٩٦٢ اشترك تلاميذ مدرسة القاهرة فى اول عرض
مع فرقة محترفة ، وكان ذلك باليه « كسرة البندق » - بيوتر تشايكونسكى،
تصميم فاسيلى فاينونين ، الذى قدمته باليه مسرح « نوفوسيبيرسك »
ضمن ما قدمته من عروض (١٠) .

(*) نوفر سيبيرسك اول فرقة سوفيتية تعرض هذا الباليه خارج حدود الاتحاد السوفيتى،
بالرغم من وجوده فى ربرتوار المسارح الروسية منذ عام ١٨٩٢ .

وفي عام ١٩٦٣ قدمت مدرسة الباليه أول موسم لها يستمر لمدة اربعة ايام . وكان العرض من جزئين : الجزء الاول : الفصل الثانى من باليه « بحيرة البجع » - تشايكوفسكى ، تصميم موريس بتييه وليف ايفانوف ، واخراج جورسكى . والجزء الثانى : بعض الرقصات المنوعة ، وهذا يعتبر أول حفل منوعات تقدمه المدرسة * . واستقبله الجمهور فى القاهرة استقبالا حافلا .

وبعد نجاح هذا الموسم ، تم ارسال البعثة الاولى والاخيرة - حتى الان - لدراسة رقص الباليه فى مدرسة البولشوى بموسكو . سافرت خمس فتيات : ماجدة صالح ، مايا سليم ** وعليه عبد الرازق ، ديانا حناق وودود فيظى . ورجعن الى القاهرة بعد انتهاء دراستهن بعد سنتين ١٩٦٥ . وبعد أن حصلن على خبرة الاشتراك فى الرقصات الجماعية على مسارح « البولشوى » و « قصر المؤتمرات » بالكريملين ، فى كل من باليهات « بحيرة البجع » و « بولير » موريس رافيل ،

وفي تلك الفترة ١٩٦٣ - ١٩٦٥ استطاعت المدرسة أن تضيف الى عروضها : « رقصة البولونيين » (رقصة القطار) من اوبرا « الامير ايجور » - الكسندر بورودين ، وباليه من فصل واحد « ثوبنيانا » - فريدريك شوبان . والعملان من ابداع مصمم الباليه العبقري ميخائيل فوكين . وكذلك العديد من الرقصات المنوعة .

وبرجوع خريجات مدرسة البولشوى تم اعداد أول باليه كامل من اداء مصريين « نافورة بخشى سراى » *** باريس اسافيف وتصميم راستسلاف زخاروف ، واخرجه فى القاهرة ليونيد لافروفسكى ، كبير مصممي مسرح « بولشوى » سابقا . وتم تقديم هذا العرض لأول مرة فى يوم ٤ ديسمبر عام ١٩٦٦ . وهو يوم هام فى تاريخ فن الباليه فى مصر .

وبهذه المناسبة التاريخية منح رئيس الجمهورية (جمال عبد الناصر) اوسمة وائواط استحقاق للخبراء السوفيت وعميدة المعهد (السيدة عنايت عزمى) والذين قاموا باداء الادوار الرئيسية تعبيرا عن تقدير الدولة للفن والفنانين .

* العرض السابق (١٩٥٩) كان لا يتضمن رقصات وانما تدريبات فقط .

** كان اسمها فى ذلك الوقت ناديا ثم نادوشكا ثم مايا تيمنا باسم (مايا بليستسكايا) راقصة البالية السوفيتية المعروفة .

*** عادة ما تبدأ الدول الحديثة العهد بفن الباليه بهذا العرض .

وقد سجل التلفزيون المصري هذا الباليه كاملاً وعرضه أكثر من مرة على مدى سنين طويلة . وقد ساعد ذلك على زيادة عدد مشاهدي الباليه . فأتاحت فرصة اكبر لانتقاء افضل العناصر .

وبعد ذلك تم تخريج اول دفعة من مدرسة باليه القاهرة ، وكان ذلك في مايو عام ١٩٦٧ .

وسنتوقف هنا عن سرد نشاط مدرسة الباليه ، وذلك لاننا نستهدف في هذه الدراسة — وكما ذكرنا سابقا — تناول فن الباليه كظاهرة فنية اساسها مسرح الباليه .

ونشير هنا الى ان المدرسة قد قامت بجهودها الذاتية بعد ذلك بتقديم كل من باليه « دكتور انا مريض » ، ايجور موروزوف واخراج اللاشولجينا بالاشتراك مع ماجدة عز عام ١٩٧٤ ، التي قامت باخراج عمليين مصريين اخرين في المدرسة ايضا : « المولد » ١٩٧٦ موسيقى شعبان ابو السعد و « لوحة السلام » ١٩٨٠ على موسيقى مازوركا من باليه « كويليا » — كليمان ديليب .

فرقة باليه القاهرة

تكونت الفرقة في صيف عام ١٩٦٧ ، ونستعرض هنا نشاطها من خريف ١٩٦٧ وحتى تاريخ ١٩٨٣ ، وهو تاريخ اتمام خمسة وعشرين عاما على انشاء مدرسة الباليه . وسنختصر في هذا العرض السريع على ذكر العروض التي قدمت الفرقة وتحديد تواريخ اول عرض لها وسنحدد — حسب رايضا — المراحل التي مرت بها الفرقة في الطورين الاساسيين الذين سبق وان اشرنا اليهما .

الطور الاول : قدمت الفرقة اول موسم لها في نوفمبر — ديسمبر ١٩٦٧ وكان حفل منوعات يحتوى على جزئين . وقدمت فيه — بالاضافة الى الرقصات المنوعة والرقصات المختارة من باليهات التراث الكلاسيكي — لوحة كاملة من باليه « دون كيشوت » موسيقى لودفيج مينكوس ، وهى لوحة « الحلم » . وفى يناير ١٩٦٨ قدمت اول عرض باليه متكامل وهو باليه « جيزيل » ادولف ادام ، وفى ابريل ١٩٦٩ باليه « كسارة البندق » « تشايكوفسكى » ، وفى مارس ١٩٧٠ قدمت « باليه دون جوان » ل . فيجين ، وفى نفس العام فى مايو باليه من فصل واحد « دافنيس وخلوية » رافيل . وفى العام التالى فى يناير ١٩٧١ كل من باليه من فصل واحد « فرانسيسك داريمنى »

شنايكوفسكى : ومشهد من باليه « باختيا » مينكوس . وفي مارس من نفس العام باليه « دون كيشوت » مينكوس . ثم احترقت دار اوبرا القاهرة في اكتوبر ١٩٧١ .

وبانتهاء عام ١٩٧١ تكون فرقة باليه القاهرة قد اتمت طورها الاول والذي يتحدد خصائصه في تكوين ربرتوار من التراث الكلاسيكى (اربعة باليهات كاملة وباليهين من فصل واحد ومشهد من باليه) .

وبالاضافة الى ذلك اشتركت الفرقة في اداء رقصات الباليه في عروض الاوبرا الايطالية التى قدمت في هذه الفترة (وهو تقليد كانت تتبعه مدرسة الباليه ايضا قبل نشأة الفرقة) . وكذلك اشتركت الفرقة في تقديم رقصات اوبرا « اورفيو » - كريستوف جليوك ، وهى اول اوبرا تقدمها عناصر مصرية من خريجى الكونسرفتوار المصرى ، وكان ذلك في فبراير عام ١٩٦٨ ، كما اشترك اربعة من صوليستات * الفرقة في عرض المنوعات التى قدمته فرقة باليه مسرح « كيروف » السوفيتى (ليننجراد) ضمن الموسم الفنى الذى قدمته في القاهرة بمناسبة عيدها الالفى وكان ذلك في ابريل عام ١٩٦٩ . فقد اشترك كل من عبد المنعم كامل ومايا سليم في تقديم اداجو * * من باليه « جيزيل » وماجدة صالح ويحيى عبد التواب في تقديم رقصة « العمياء » كما شاركت الفرقة في اداء رقصات الباليه في اوبريت « حياة فنان » - يوهان شتراوس التى تم تقديمها بمسرح دار الاوبرا في ديسمبر ١٩٧٠ .

وقد كان التطور الفنى للفرقة في هذه المرحلة تطورا مضطربا ابتداء من المستوى المدرسى - حيث لم يكن عدد الفرقة قد اكتمل بحيث تعتمد على نفسها دون الالتجاء الى عناصر من مدرسة الباليه - وحتى اكتساب الخبرات في اداء الرقصات الجماعية الكبيرة العدد واداء الانوار الدرامية الصعبة . كما انه ، وبالإضافة الى الاعتماد على الخبرة السوفيتية، دعى مصمم باليه فرنسى (سيرج ليفار) الذى اخرج للفرقة باليه « دافنيس وخلوية » . وفى هذه المرحلة تطورت عناصر العرض المسرحى من ديكور وضاءة وقيادة اوركسترا . اذ تم اعداد خشبة مسرح الاوبرا بمعدات تكتيكية جديدة . وشارك من قائدى الاوركسترا كل من : احمد عبيد وطه ناجى وشعبان ابو السعد الذى تخصص بعد ذلك في مصاحبة عروض فرقة الباليه مما كان يساعد على تقديم عروض حية على مستوى فنى عال . كما تم

* صوليست : راقص منفرد .

* * اداجو : رقصة ثنائية بطيئة .

في هذه المرحلة اعداد ورش فنية للديكور والملابس والاحذية . وبالإضافة الى تصميمات الديكور التي كان يعدها فنان من مسرح « البولشوى » شارك كل من الفنانين عبد الله العيوطى ومصطفى صالح الذى تفرغ للعمل بالفرقة لفترة طويلة . كما استطاعت الفرقة ان تقدم عروضها في كل من أسوان والاسكندرية . .

وكان لهذا النجاح تأثيره في المنطقة وخاصة البلاد العربية التى سارت على نهج مصر . . فاستدعت كل من العراق والجزائر الخبراء السوفيت لانشاء مدرستين للباليه في كل من بغداد ١٩٦٨ والجزائر ١٩٧٠ .

ورغم كل هذه الايجابيات نود هنا ان نوجه النظر الى مؤشر سلبي ، وأن كان مغزاه في هذه الأونة ليس ذا دلالة كبيرة ، ولكنه كان بداية لظاهرة سلبية كاملة استقطبت فيما بعد . ونعني بذلك هجرة صوليست فرقة الباليه رضا شستا الى الخارج ، بعد ان قام بالدور الرئيسى في باليه «دون جوان » ، وقد كان هو وعبد المنعم كامل الراقصين الاولين للفرقة . اذ تشاركنا في اداء الادوار الرئيسية للباليهات الكاملة التى قدمها المصريون قبل « نون جوان » وهى كل من « باخشى سراى » و « جيزيل » و « كساره البندق » . ورضا شستا الان من اشهر راقصى الباليه في اوربا الغربية . وسنتعرض لظاهرة الهجرة بالتفصيل فيما بعد .

الطور الثانى : وينقسم هذا الطور - المتداخل مع الطور الاول - الى عدة مراحل . وسنرى ان هذه المراحل قد تذبذبت نحو التقدم تارة ونحو التقهقر تارة اخرى لاسباب سنوردها في حينها .

المرحلة الاولى : في هذه المرحلة عانت الفرقة من افتقار دار الاوبرا الذى لم يشرع في بناء غيره حتى اليوم . فتوجه الاهتمام لمحاولة الحفاظ على ما تم انجازه في مجال تكوين اليرتوار الكلاسيكى العالمى . وبدأت الفرقة اعادة تقديم عروضها السابقة في كل من مسرح البالون ومسرح جامعة القاهرة ومسرح سيد درويش . كما قدمت بعض العروض في الاسكندرية . ونظرا لان هذه المسارح لم تكن توفر الظروف الملائمة لتقديم هذه العروض فقد بدأ التفكير بعد حريق دار الاوبرا مباشرة في تقديم العروض خارج مصر ، خاصة وان المستوى الفنى في ذلك الوقت كان قد وصل الى درجة تسمح بذلك .

فقرر ارسال اثنين من صوليستات الفرقة الاوائل (ماجدة صالح وعبد المنعم كامل) للقيام بالادوار الاولى في باليهات تعرض في عدد من مدن الاتحاد السوفيتي في شهرى ديسمبر ١٩٧١ ويناير ١٩٧٢ . فاشتركا في عرض فرقة باليه « البولشوى » في باليه « دون كيخوت » على خشبة مسرح قصر المؤتمرات في الكرملين . ثم في باليه « جيزيل » في مسرح الاوبرا والباليه في ليننجراد المسمى باسم كيروف . وكذلك مسرح الاوبرا والباليه في مدينة نوفوسيبيرسك ، وفي كل من « جيزيل » و « دون كيخوت » على مسرح الاوبرا والباليه في مدينة طشقند واستقبلتها الجماهير في المدن السوفيتية الاربعة استقبالا حارا .

لاشك ان هذه المرحلة قد اكسبت الاثنين خبرة باثقراكهما باداء الادوار الرئيسية مع فرق باليه محترفة على مستوى عال . وهى خبرة مختلفة نوعيا بالنسبة لهما اذا ما قارناها بخبرتهما السابقة :

اولا : اشتراك ماجدة صالح مع زميلاتها حينما كن يدرسن في مدرسة موسكو — في الرقصات الجماعية مع فرقة البولشوى ، **ثانيا :** اشتراكهما مع فرقة باليه كيروف في القاهرة ، **ثالثا :** القيام بجميع الادوار الرئيسية في ربرتوار فرقة القاهرة حتى نهاية عام ١٩٧١ .

وفي نفس الوقت الذى كانت فيه الفرقة مستمرة في عرض الربرتوار القديم كانت وزارة الثقافة تعد لاقامة مهرجان للثقافة المصرية في بعض مدن الاتحاد السوفيتي . وبالطبع كانت فرقة باليه القاهرة واحدة من اهم فقرات المهرجان .

ومن ناحية اخرى ، فرغم ازمة افتقار مسرح الاوبرا فقد كانت فرقة الباليه فنيا قد قطعت شوطا طويلا على طريق تكوين ربرتوار من التراث الكلاسيكى . وكان عليها ، ان اجلا او عاجلا ، ان تفكر في خلق عرض الباليه القومى . وخاصة وانها ذاهبة لعرض من الباليه في بلد الباليه ، فلا بد ان تقدم شيئا خاصا بها والا كانت بغير وجه مميز . وهكذا كانت اول محاولة في هذا المضمار باليه « الصمود » موسيقى مختار اشرفي (سوفيتي) وتصميم عبد المنعم كامل . وكان العرض الاول في القاهرة في يوليو ١٩٧٢ . ثم اضيف الى بقية عروض الفرقة من التراث الكلاسيكى الذى عرضته في المهرجان في موسكو وليننجراد في اكتوبر ١٩٧٢ . وقد نالت عروض الفرقة تقدير واستحسان الجمهور والنقاد .

وبعد رجوع الفرقة الى القاهرة قدمت قبل انتهاء عام ١٩٧٢ باليه جديدا من فصل واحد « بوليو » وهو اول باليه جديد منذ « دافنيس وخلوية » مايو ١٩٧٠ ، باستثناء الصمود (يوليو ١٩٧٢) .

وفي الاحتفال بمرور ١٥ عاما على انشاء مدرسة الباليه والذي اقيم في يناير ١٩٧٤ قدمت الفرقة كل من « بوليو » و « نافورة باختشي سراى » و « جيزيل » و « دون كيشوت » ، وعدل باليه « الصمود » بعد حرب ١٩٧٣ وعرض تحت اسم « الطن » ، وقدمت المدرسة باليه « دكتور انا مريض » .

وقد كان المهرجان احتفالا حقيقيا . فقد حضر من الاتحاد السوفيتى للمشاركة في هذه المناسبة وزيرة الثقافة يكاترينا فورتنسيفا ، وكبير مصممي مسرح البولشوى يورى جريجى روفتش ، والراقصتان المشهورتان نتاليا بسميرتنوفا التى شاركت بدور جيزيل وماليكا سابروفا التى شاركت بدور كيتري « دون كيشوت » ، والراقص الارمينى فيلين جالستيان الذى شارك بدور البرت « جيزيل » ودور بازيل « دون كيشوت » .

وبهذا المهرجان — فى راينا — تنتهى المرحلة الاولى والتى تتحدد خصائصها فى محاولة التقلب على مشكلة اقتدار مسرح الأوبرا . فكانت الرحلة الفنية الاولى للعرض خارج مصر . وكان واضحا محاولة الانتصار على ما هو موجود والحفاظ عليه قدر الامكان دون اضافة اى جديد الى الربرتوار . وهذا فى حد ذاته انجاز كبير ومن المهم الاشارة الى ان اهم ما يميز هذه المرحلة هو الاقدام على محاولة ابداع أول عمل قومى « الصمود » . وننوه بأنه باستثناء هذا العمل لم يجد على الربرتوار اى جديد من مارس ١٩٧١ ولمدة حوالى اربعة سنوات سوى باليه « بوليو » من فصل واحد .

المرحلة الثانية : مما يلفت النظر فى هذه المرحلة هو قيام الفرقة بأربع رحلات فنية خارج مصر خلال اربع سنوات فبعد رحلة الاتحاد السوفيتى فى اكتوبر عام ١٩٧٢ قامت الفرقة برحلة الى بلغاريا ويوغسلافيا فى فبراير ومارس عام ١٩٧٥ ، ثم برحلة الى سوريا فى يوليو عام ١٩٧٧ ، ثم الى اليابان فى اكتوبر ١٩٧٧ ، واخيرا الى ألمانيا الاتحادية فى يونيو ١٩٧٩ .

اما بالنسبة للعروض الجديدة فقد تم تقديم باليه « الفالس الكبير » يوهان شتراوس عام ١٩٧٤ وفى الفترة ٧٦/٧٥ تقديم أربعة باليهات

من فصل واحد : « لوريانا » على مختارات من الموسيقى الشعبية الاسبانية؛
« هاملت » على موسيقى ديمتري شستاكوفيتش لفيلم سوفيتى بنفس الاسم ؛
« شهر زاد » ريمسكى كورساكوف « ، « ليلى والمجنون » على موسيقى
محمد الضبن (عراقى) ، وفى نوفمبر ١٩٧٦ اشتركت الفرقة فى اوبرا -
باليه « عيون بهية » موسيقى جمال سلامة (صمم رقصاتها عبد المنعم كامل
بالاشتراك مع عصمت يحيى) .

وفى عام ١٩٧٩ وحدة تم تقديم باليه كامل « جاينيه » ارام خاتشا
توريان ، وباليه من فصل واحد « الفائنات السبعة » كارا كارايف .
وتم تقديم اطول موسم فى تاريخ الباليه المصرى بدأ فى ديسمبر ١٩٧٩
وامتد الى شهر فبراير ١٩٨٠ ، قدم فيه اكثر من ثلاثين عرضا .

وفى يناير ١٩٨٠ قرر رئيس الاكاديمية د. رشاد رشدى الاستغناء
عن الخبراء السوفيت .

وبهذا - فى راينا - تنتهى المرحلة الثانية والتى تتضح خصائصها
فيما يلى : **اولا :** انتهاء خدمة الخبراء السوفيت بعدما يزيد عن
٢١ عاما من العمل المتواصل منذ انشاء اول فصل فى مدرسة باليه
القاهرة عام ١٩٥٨ . **ثانيا :** الزيادة الخطيرة فى عدد المهاجرين من الفنانين
ثالثا : عدم مصاحبة الاوركسترا للعروض التى قدمت فى القاهرة اذ تم
الاعتماد على التسجيلات الموسيقية . ومن المعروف ان كل راقص منفرد له
خصائصه التكنيكية التى تتطلب من قائد الاوركسترا اظهارها بالمصاحبة
المناسبة له . وبالتالي حرم الباليه من هذه الامكانية . **رابعا :**
الاعتماد اساسا على الرحلات الفنية خارج مصر . **خامسا :** تقديم
باليهين جديدين كبيرين « الفالس الكبير » ، و « وجاينيه » . **سادسا :** تقديم
سقة باليهات جديدة من فصل واحد .

المرحلة الثالثة : تم فى الفترة من فبراير ١٩٨٠ الى ديسمبر ١٩٨٢
تقديم عملين جديدين كل منهما من فصل واحد من تصميم مصريين :
« المعبد » على موسيقى اليكترونية والباليه من تصميم د. يسرى
سليم ، و « كارمن » - جورج بيزيه ، تصميم د. عبد المنعم كامل ، ولم
يتم تقديم اى موسم خاص لفن الباليه من ديسمبر ١٩٨٢ وحتى
خريف ١٩٨٣ .

وفى راينا فان المرحلة الثالثة لم تنته بعد ، وبالرغم من ذلك
فالخصائص التى يمكن ان تميز هذه الفترة القصيرة : **اولا :** ان العمل فى
الفرقة بدأ يعتمد على المصريين فقط . **ثانيا :** عدم القيام بأى

رحلة للخارج . **ثالثا** : عدم تقديم أى باليه كبير . **رابعا** : استمرار هجرة الفنانين .

ويجب الإشارة الى انه قد انتهت في هذه المرحلة فترة خدمة السيدة / عنایت عزى المشرفة السابقة على فرقة الباليه منذ نشأتها وحتى مايو ١٩٨٣ (باستثناء فترتين قصيرتين : عام ١٩٧٠ ، ١٩٧٨ - ١٩٧٩ . واستلم د. عبد المنعم كامل مهام هذا المنصب من بعدها . و أخيرا فقد تخرجت في أكتوبر عام ١٩٨٣ اول دفعة من مدرسة الاسكندرية والتي انشئت في عام ١٩٧١ . وتدير هذه المدرسة منذ نشأتها السيدة/ودود فيظى خريجة المعهد العالى للباليه وراقصة الباليه السابقة .

ونود ان نشير الى ان الباليه المصرى فى الفترة من ١٩٦٩ الى ١٩٨٣ قام بالاشتراك فى حوالى ٢٠ مسابقة دولية فى كل من موسكو بالاتحاد السوفيتى ، فارنا ببلغاريا ، هافانا بكوبا ، طوكيو باليابان و جاكسون بالولايات المتحدة .

لقد عرضنا بذلك وفى ايجاز شديد كل الاعمال التى قدمتها المدرسة والفرقة خلال ٢٥ عاما كمادة مركزة تنشر لأول مرة . وبالطبع فان هذه المادة فى حاجة الى معالجة مستفيضة من الباحثين حتى يمكن - كما ذكرنا سابقا - التوصل الى تقييم ظاهرة وجود وتطور فن الباليه فى المجتمع المصرى .

وستتناول هنا فقط علاقة الجمهور فى مصر بفن الباليه وهو ما يلقى الضوء على هذه الظاهرة .

جمهور المسرح المصرى وفن الباليه

الواقع ان العلاقة بين الجمهور وفن الباليه فى مصر خضعت كغيرها من الظواهر الفنية للكثير من التغيرات . فان كنا قد قسمنا عملية تطور فن الباليه الى طورين وعقدة مراحل ، فلا شك ان لهذا التقسيم انعكاس على مراحل علاقة الجمهور بهذا الفن . ونضيف الى هذا التقسيم عاملين آخرين : **أولا** : ان علاقة الجمهور المسرحى فى مصر بدأت مع فن الباليه قبل انشاء مدرسته فى مصر **ثانيا** : ان نوعية الجمهور فى كل مرحلة والامكانيات المتاحة اجتماعيا لنوعية الجماهير بهذا الفن الجديد ونوعية هذه الامكانيات فى تغير مستمر .

نبدأ بتأكيد حقيقة قائمة وهى أن العلاقة بين الجمهور المصرى وفن الباليه الآن ليست هى العلاقة التى كنا ننشدها بعد مرور ربع قرن من انشاء المدرسة . بل وبالتحديد بعد اكثر من ستة عشر عاما من انشاء فرقة الباليه المدرسية . فما سبب ذلك ؟ هل صحيح أن فن الباليه كمن نشأ فى البلاد الغربية ليس له مكان بين جماهير بلاد الشرق ؟ ونتعجل الاجابة قائلين بأن تلك مقولة غير صحيحة على الاطلاق . وهل فن الباليه هو فن للصفوة فقط وليس لعامة الناس ؟ والاجابة أيضا على هذا السؤال ستكون بالنفى . فما هو التفسير البديل إذن ؟ ولنبدأ منذ أول العلاقة بين الجمهور المصرى وفن الباليه .

بالنسبة لأول مرة تم عرض فن الباليه على الجماهير فى مصر ، والتى يرجع تاريخها كما ذكرنا الى افتتاح دار أوبرا القاهرة ١٨٦٩ ، فإن جماهير هذا المسرح فى ذلك الوقت اما كانت من الأجانب القائمين فى مصر واما كانت من تلك الطبقة التى سبق وأن تعرفت على هذا الفن أثناء زياراتها لأوروبا . كما أن ارتياد دار الأوبرا فى هذه الأونة لم يكن الفرض الاساسى منه هو التمتع بالفنون بقدر ما كان سلوكيات أوروبية يمارسها نسبة كبيرة للتظاهر بتحليها بصفات وسلوكيات الأوربي المثقف . ولا شك أنه وبالتدريج كان يطرأ شئ من التغير على هذه الجماهير ، طبقا لعوامل التغير والتطور الاجتماعى التى تدفع دائما ببعض الفئات لتشارك الفئات الأعلى فى مكانها وبالتالى فى سلوكياتها . ثم كانت ثورة ١٩٥٢ التى أتاحت الفرصة للطبقة المتوسطة وعلى رأسها مثقفوها الى ارتياد مسرح دار الأوبرا . ومع مرور الوقت ، واستمرار عرض هذا الفن فى دار الأوبرا ، زاد عدد الجماهير وانضمت اليهم فئات أخرى . واعتقد أن نجاح مدارس وفرق الباليه الخاصة فى بداية الخمسينات كان دليلا على أن العلاقة بين فن الباليه والمصريين قد ارتقت الى درجة نوعية اعلى وهى الاقبال على ممارسته .

ففى هذا الوقت كانت فكرة انشاء مدرسة حكومية هو تطور منطقى للعلاقة بين فن الباليه والجمهور المصرى . وحتى اذا ما حددنا بعض الأسماء التى كانت صاحبة المبادرة والمساندة فى انشاء مدرسة الباليه وعلى رأسهم د. ثروت عكاشة* ، فإن فضلهم يكمن أساسا فى التعبير عن رغبة كانت موجودة بالفعل عند الكثير من أبناء الطبقة المتوسطة التى انطلقت تنمو وفقا لتطلعاتها بعد تملكها للسلطة .

(*) د. ثروت عكاشة : كان وزيرا للثقافة وقت انشاء كل من مدرسة وفرقة الباليه . وقد كان صاحب مبادرة ، وراعى حقيقيا لتجربة فن الباليه فى مصر لفترة طويلة .

ونحب أن نشير هنا الى ان اختيار المدرسة الروسية والخبراء السوفيت لانشاء هذه المدرسة لم يكن محض صدفة . فالمدرسة الروسية للباليه لها سمعة تاريخية متألقة في أوروبا منذ بداية القرن ، وبالتحديد منذ المواسم الروسية التي نظمها سرجي دياجيليف معتمدا على الفنانين الروس في مجالات الفن المختلفة وخاصة فن الباليه . (بدأت هذه المواسم عام ١٩٠٩) . كما انه في تلك الأونة بدأت تنمو علاقة سياسية جديدة نوعيا بين مصر والاتحاد السوفيتي وخاصة بعد الوقوف مع مصر في أزمة العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦ . وبالتالي فلم تكن — فقط — الرحلة الفنية التي قام بها مسرح البولشوى الى القاهرة عام ١٩٥٨ هي السبب في اختيار الخبراء السوفيت لانشاء مدرسة الباليه .

ويمكننا هنا أن نقول أن البداية الاكاديمية لفن الباليه في مصر لم تكن هي التي خلقت الجماهير حولها بقدر ما خلقتها الجماهير نفسها تجسيدا لرغبتها . ونحن هنا لا نقصد بالجماهير بأنها أغلبية الشعب المصري ولكن نقصد هذه الطليعة المثقفة التي كانت تدفعها طموحاتها الى تحقيق كل أحلامها لتثبت لنفسها أنها أخيرا وبعد فترة من الاستعمار طال لمدة قرون تمتلك القدرة على تشكيل وعيها بنفسها .

وتابعت هذه الفئة أحداث تطور فن الباليه في مصر بالتفصيل . وقدمت أولادها ليشاركوا في هذه البداية . وفي حمية الحماس والهالة الاعلامية التي كانوا يحيطون بها كل خطوة صغيرة ابتداء من أول عرض مدرسي بسيط في عام ١٩٥٩ وكل عرض وحتى كل امتحان انتقالي من سنة الى أخرى (الدراسة في المدرسة تستمر لمدة ٩ سنوات) ، راح الكثيرون من أبناء هذه الطبقة وبعض أبناء الطبقات الأخرى يلتفون حول هذه هذه التجربة ويمدونها — هم أيضا — بأولادهم وبناتهم . واتسعت نسبة دائرة الجماهير نسبيا ، ولكنها ظلت لا تتعد كثيرا عما يمكن أن يطلق عليهم اسم جماهير دار الأوبرا . وان كانت هذه التسمية تنطبق على فئات تتسع وتختلف نوعياتها بالتدرج منذ انشاء دار الأوبرا الى ما بعد الثورة . ثم زاد هذا التغير سرعة مرورا بالخمسينات وبلغ أوجه في نهاية الستينات . ثم احترقت دار الأوبرا (١٩٧١) .

ولا شك أن حريق دار أوبرا القاهرة كان كارثة ثقافية لها تأثيرها السلبي على الحياة المسرحية والموسيقية في مصر . بالإضافة الى خسارة القيمة التاريخية للدار نفسها وللقيم الثقافية التي فقدت نتيجة للحريق ، مثل المتحف الذي كان يحوى كنزا ثميناً من الديكورات والملابس وكذلك الارشيف الذي يحوى وثائق هذه الدار التي تركزت على خشبة مسرحها الحركة المسرحية في مصر لحقبة طويلة زادت عن قرن بعامين .

أما بالنسبة لفن الباليه فكان تأثير هذه الكارثة عظيما ، اذ فقد بفقدان دار الأوبرا داره وبيته الذى فيه نشأ وخطى خطواته الأولى وتشرّد من بعده بدونه . وفقد بفقدانها جمهورا التق حوله بالتدريج ولفترة طويلة . وبدأت فرقة الباليه محسولة البحث عن مقر آخر لعروضها وحتى الآن ، دون جدوى . وذلك لما تتطلبه عروض الباليه الكاملة من مواصفات فى المسرح الذى يقدم على خشبته . منها اتساع خشبة المسرح لسهولة الحركة عليها ، ووجود حد أدنى من تكتيك تحريك الديكور والمناسظر والاضاءة بالسرعة المطلوبة ، بالإضافة الى حفرة الأوركسترا التى تتسع لأوركسترا كامل يصاحب العروض بموسيقى حيه . وقدرة البناء على توصيل الموسيقى الى كل مشاهد دون استعمال ميكروفونات ، وهى من أساسيات العرض المسرحى الموسيقى بما فى ذلك فن الباليه .

فهل كانت هذه الكارثة ذات تأثيرات سلبية فقط ؟ الواقع انه رغم فداحة الخسارة التى ألّت بفن الباليه ، فقد كان هناك بعض المكاسب — إذا أمكننا أن نستعمل مثل هذه الكلمة فى معرض الحديث عن أزمة . لقد كانت أولى محاولات فرقة الباليه للبحث عن مسرح هو استبدال دار الأوبرا بمسرح البالون . ومعروف أن جمهور البالون يتميز عن جمهور دار الأوبرا بأن تمثيل فئات وطبقات الشعب المصرى فيه تمثيلا أكثر اتساعا . وبذلك أتاحت — للعديد من ممثلى هذه الفئات على مدى العروض التى قدمتها الفرقة — أن تشاهد فن الباليه لأول مرة . وكان استقباله لها استقبالا غير متوقع .

لقد كان لفن الباليه فى أول خطوة كبرى له (عرض باليه باختشى سراى ١٩٦٦) تجربة مشابهة ولكنها لم تستمر أكثر من أربعة أيام . اذ تم تقديم العرض الأول بعد القاهرة فى مسرح صغير بمدينة أسوان فى يناير ١٩٦٧ . وكان قوام الجمهور أساسا من العمال القائمين بأعمال السد العالى .

وكان أول لقاء بين هذا الفن « الغربى » وممثلى الكادحين من « الشرق » اثباتا لخطأ المقولة الشائعة . ولكن لم يتم الاتفاق من هذا المؤشر الهام . وعاد فن الباليه اندراجا الى دار الأوبرا ليعزل نفسه عن الجماهير الواسعة ولمدة طويلة (خمس سنوات) حتى اضطر اضطرارا للخروج اليهم مرة أخرى بعد حريق دار الأوبرا .

ولعل يوم المسرح العالمى فى السابع والعشرين من مارس عام ١٩٧٢ حينما عرضت فرقة الباليه عملا من فضل واحسد « فرانثيسكا داريمنى » كان يوما هاما فى تحديد هذه العلاقة . كان دخول المسرح — كما هو معروف — بدون مقابيل . ولم تكن الفالسية العظمى من الجماهير تعلم بوجود عرض باليه ضمن المنوعات التى كانت ستقدم فى ذلك اليوم . وانصهرت الجماهير

مع الفنون المختلفة التى قدمت لها ، فغنت مع المغنيين وصفقت على الايقاع مع فرق الرقص الشعبى ودارت (قفشات) بينهم وبين ممثلى المسرح الكوميدي . ثم غوجئوا باعلان فقرة الباليه . فساد المسرح صمت عميق . وبدأت الموسيقى واستمر العرض لمدة اثنتين وعشرين دقيقة . كانت عيونهم وقلوبهم مشدودة الى ما يحدث على خشبة المسرح . وفى المشهد الذى يقتل فيه « نجوتو » بضربة واحدة من سيفه كلا من اخيه « باولو » وحبيبته « مرانشيسكا » ، صدرت من القاعة شهقة واحدة مكتومة ، واستمر الجميع فى متابعة اللوحة المأساوية الراقصة لموت الحبيين . وتابعوا بعد ذلك اللوحة التالية التى تعرض عذاب « نجوتو » فى الجحيم وقد امسكوا بأنفاسهم تماما . وحين أسدل الستار اشتعلت القاعة بتصفيق حاد فجر السكون الذى التزموه طويلا .

لا نريد بذلك القول ان هذه الجماهير قد استوعبت فجأة هذا العمل ، وبالتالي ، فهم قادرون على تذوق فن الباليه . وانما الغرض من ذكر هذه الحادثة هو التأكيد مرة أخرى على ان خروج فن الباليه من دار الأوبرا أول مرة فى يناير ١٩٦٧ وثانى مرة فى مارس ١٩٧٢ الى عامة الناس ، انما أثبت ان الجماهير فى مصر مستعدة لاستقبال هذا الفن ، ولكنها فى حاجة الى ان يقترب هو منها . اذ انه طالما بقى الفن فى صومعة بعيدة عنها فلن تفكر فى الاقتراب منه ظنا منها بأنه ليس لها وانما لرواد الصوامع . ونقصد بذلك ان نقول ان الجماهير فى مصر لا تقاطع فن الباليه ولا تبعد عنه وانما العكس هو الصحيح .

فهل مجرد خروج فن الباليه كاف فى حد ذاته من أجل خلق هذه العلاقة الوثيقة التى ذكرناها من قبل ؟ بالطبع لا . ان ذلك ضرورى من أجل تعريف هذه الجماهير بهذا الفن الجديد — فى شكله — عليهم . ولكن تعرف الجماهير على هذا الفن ليس الا نقطة البداية . والخطوة والخطوات التالية هو ضرورة ابداع فن يخاطبهم ويخاطب وجدانهم .

ويحضرنا هنا سؤال قد طرحه السيد محمد عزيزه حول المسرح العربى (٨) اذ يقول ما معناه : هل يوجد مسرح عربى ، أم ان هناك مسرح يؤدى الأدوار فيه العرب ؟ وقد اجاب بنفسه على السؤال قائلا بأنه يوجد مسرح يؤدى الأدوار فيه العرب . ونفس السؤال يمكن ان نصيغه وان كان بشكل آخر بالنسبة لفن الباليه فى مصر . وستكون اجابتنا عليه مثلما اجاب السيد محمد عزيزه .

ولكننا هنا نحب ان نكمل عرض وجهة نظره . فانه قال ان المسرح العربى قد نفع مقابل تواجدده فى الشكل الاوربى ثمنا باهظا من اصلته .

اذ كان ينبغي عليه أن يطور العناصر « الماقبل مسرحية » حتى يصل إلى شكله الخاص والمميز له . ولكننا هنا نقول أن فن الباليه يختلف عن المسرح الدرامى . فان الشكل الأوربى لفن الباليه ضرورة لا مفر منها . ولذلك فليس هناك ثمنا باهظا دفعه من أصالته في مصر ، وإنما هناك عوامل فكرناها تؤثر على تطور هذا الفن .

محاولات خلق عرض الباليه القومى

لقد أقدم الموسيقيون والمصممون المصريون على خوض مجال خلق عرض الباليه المصرى . فكانت هناك كل من « الصمود » و « المعبد » و « ايزيس وأزوريس » موسيقى جمال عبد الرحيم تصميم فنانة المانية (**) ، و « المولد » و « لوحة السلام » وهى كلها أعمال تم ابداعها أساسا بهدف التوصل إلى الأشكال الأنسب لعروض الباليه المصرية . ومرة أخرى نذكر أنه لا يمكن التعرض لهذه الأعمال بالتحليل الذى تستحقه في إطار دراسة شاملة كهذه . ولذلك نكتفى هنا بالإشارة إليها وتقييمها على أساس أنها أولى الأعمال في هذا المضمار التى طرقت هذا المجال المبكر والصعب في نفس الوقت . وهى حتى الآن لم تصل بعد إلى اكتمال العناصر الأساسية لعرض الباليه المصرى : وهو أن يجتمع في الدراما والموسيقى والتصميم والاداء ما يخاطب وجدان المصريين شكلا ومضمونا .

جواهر الأزمّة

هل عدم اكتمال تجربة خلق عرض الباليه القومى في مصر هى العامل الأساسى في تدهور العلاقة بين الجماهير وفن الباليه في مصر ؟ لا شك أنه أحد الأسباب ولكن أهميته تتضاءل بالنسبة للعوامل الأخرى . ففى المرحلة التى كانت فيها الفرقة تقدم التراث الكلاسيكى ومحاولات ابداع العرض القومية (أى في الوقت الذى كانت الفرقة تسعى — قدر ما تستطيع — من أجل خلق وتوطيد العلاقة المنشودة مع الجماهير) كانت هناك عوامل أخرى لها تأثيرها المحسوس على هذه العلاقة .

ومن أهم هذه العوامل — في نظرنا — هى هجرة فناني وفنانات الباليه من فرقة الباليه ، سواء كان ذلك إلى مجال التدريس أو إلى مجال ممارسة الرقص بعيدا عن الفرقة داخل وخارج مصر (**) . ويجب أن ينظر

(*) عرض هذا الباليه في ألمانيا في يونيو ١٩٧٩

(**) مدد الراقصين والراقصات في الفرقة الآن قليل جدا (حوالى أربعين) بالمقارنة بعدد الذين تم تخرجهم من مدرسة الباليه حوالى (٢٤٠) . وحتى لو أضفنا اليهم خريجي مدرسة الباليه العاملين في مجال التدريس والتدريب داخل أكاديمية الفنون (حوالى ٢٠) . فلن يزيد ذلك عن ربع ما كان يجب تواجد اليوم .

الى هذه الظاهرة السلبية على انها سبب ونتيجة في نفس الوقت للظاهرة السلبية الأخرى وهى تدهور علاقة الجماهير بغن الباليه فى مصر (***).

فالنسبة لتأثير الهجرة على علاقة الجماهير ، فان روبرتوار الفرقة (وهو واجهة الفرقة من حيث امكانياتها ومستواها الفنى) لا يمكن الحفاظ عليه الابوسيلتين : الأولى : (وهى سائدة فى أغلبية الفرق حتى الآن) فهى وجود الفنانين الذين اشتركوا فى أداء هذه الأعمال والذين يمكن بواسطتهم إعادة أى عرض من أعمال الريبراتور فى أى وقت سواء بأدائهم أو بتلقينهم اياه لجيل ثان من الفنانين ، بما فى ذلك النص الكوريوجرافى والمستوى الفنى لأدائه . والوسيلة الثانية هى تسجيل هذه الأعمال سينمائيا أو تليفزيونيا لنفس الغرض . وبما أنه لم تسجل أغلب أعمال روبرتوار فرقة باليه القاهرة ، فيظل الاعتماد على الوسيلة الأولى هو الأساس . وبذلك يفقد فن الباليه فى مصر امكانية الحفاظ على التقاليد التى هى محصلة ما بذل من مجهود على مدى تاريخه كله بسبب الهجرة .

أما بالنسبة لأسباب ظاهرة الهجرة فهى مختلفة : أولا — عدم وجود مسرح يوفر امكانية عروض التراث الكلاسيكى (منذ احتراق الأوبرا) والذي يظهر الامكانيات الفنية لكل فنان كمبدع منفرد . كما يعطى الفرصة للكثير من الأجيال الجديدة للتمرس على أداء الرقصات الجماعية المختلفة الأساليب ، وكذلك على أداء الأدوار المنفسدة الصغيرة ثم الكبيرة . ثانيا — عدم وجود أوركسترا يصاحب عروض الباليه مما يفقدها عنصرا حيويا ضروريا لإكمال تأثير العرض على الجماهير . وقد يكون هناك الكثير من الفرق التى تلجأ الى استعمال التسجيلات الموسيقية المصاحبة للعروض . وانما عادة ما يكون ذلك فى حدود تسهيل الانتقال للعرض الى أماكن بعيدة عن مقر الفرقة الأصلية ، أو بسبب الاقتصاد فى النفقات (بالنسبة للفرق التجارية) وهو لا شك مما يؤثر سلبيا على المستوى الفنى للعروض ، كما لا يتيح الفرصة للفنان لإظهار إبداعه المنفرد . ثالثا : الاستغناء عن الخبرة الأجنبية (السوفيتية) بشكل غير مخطط له . فلا شك ان اعتماد فن الباليه فى مصر على امكانياته الذاتية هدف قومى هام ، ولكن ، لابد وأن تكون هناك فترة انتقالية محسوبة تماما من أجل أن تصل الى هدفنا بأقل خسائر ممكنة . وذلك ما لم يكن فى الحسبان حينما انفرد رئيس الأكاديمية (د. رشاد رشدى) بالاستغناء عن كل الخبراء السوفيت بشكل مفاجئ فى يناير ١٩٨٠ . فكان هؤلاء الخبراء يمثلون الوسيلة التى تنتقل بواسطتها التقاليد العالمية والروسية

(***) من مؤشرات هذه الظاهرة السلبية أنه يتم تقديم حوالى أربعين طالبا وطالبة لدراسة الباليه ، فى حين أنه وصل عدد المتقدمين لى منتصف السبعينات الى حوالى ألف طالب وطالبة لأختيار عشرين أو ثلاثين منهم .

خاصة الى مصر . وكذلك تربية الكوادر اللازمة للاستمرار معتمدة على امكانياتها الذاتية في الوقت المناسب (ولم يكن في ذلك الوقت قد بقى على ذلك الكثير) .

هذا بالنسبة للأسباب الفنية . أما بالنسبة للأسباب غير الفنية فنذكر ما يلي :

اولا — لقد كانت هناك ظروف اجتماعية معوقة لتطور الفنون الجادة بشكل عام وفن الباليه بشكل خاص . ففي الوقت الذي نشأت فيه فرقة الباليه بهدف تقديم فن رفيع بدأت مرحلة جذر ثقافي بعد هزيمة ١٩٦٧ . وفي الوقت الذي اتمت فيه طور تكوين روبرتوار من التراث الكلاسيكي جحت ظروف اجتماعية منذ منتصف السبعينات ادت الى تدهور الفن وتردى الحال الاقتصادي للفنانين الذين كانت ترعاهم الدولة . وانعكس ذلك على احوال السينما والمسرح ولا يعتبر الباليه استثناء من ذلك . به ولانه فن جديد وله ظروفه الخاصة فان هذه الظروف الاجتماعية كانت بمثابة طعنات قاتلة موجهة اليه . ولأن هذه الظروف قد افترقت الفن المتردى وادت الى تفشي اللوق الهابط فسمعنا في اطار الردة الثقافية العامة اصواتا تطالب بالفناء فن الباليه .

ثانيا — عدم توفير الظروف لتفرغ فنان الباليه . فالفرقة الموجودة حاليا هي فرقة طليعية داخل اطار اكاديمية الفنون . ولا شك أن وجود فرقة طليعية داخل الاكاديمية له أهمية كبرى . الا أن وجود فرقة اخرى محترفة شيء يتعلق به مستقبل فن الباليه في مصر . ومن وجهة نظرنا فان ذلك لا يمكن تحقيقه عمليا قبل وجود دار للأوبرا والباليه يكون بيتا لهذه الفرقة . ومن اضرار عدم تحقيق ذلك ان فنان الباليه لا يستطيع ان يضمن مستقبله . فهو غير قادر على ممارسة الرقص أكثر من عشرين عاما (من ١٨ الى ٣٨ او ما يزيد عن عمر الأربعين بقليل) . وهو بذلك في حاجة الى ضمان التقاعد الذي لا توفره له الفرقة الطليعية . ولذلك فيلجأ الكثير من الفنانين والفنانات الى الالتحاق بفرق محترفة اخرى خارج مصر . وان كانت هذه الفرق لا تضمن له حق التقاعد كاجنبي فيضطر البعض الى الحصول على الجنسية والبعض الآخر يحاول ان يجمع من المخدرات ما يوفر له اقامة مشروع بعد اعتزاله . ومن الواضح انه في مصر لا يستطيع الفنان الغير نجاري تكوين أي مخدرات . وفي نفس الوقت فليس له الحق في التقاعد .

ثالثا — في بعض دول اوربا يوجد بالإضافة الى الموسيقى العسكرية — فرقة للرقص المسرحي تابعة للجيش — وهي تقدم عروضها اساسا للجنود

على الجبهة أو في أماكن أخرى . ونظرا لعدم وجود مثل هذه الفرقة في مصر
فإن فترة تجنيد راقص الباليه كفيhle بأن تفقده لياقته ، مؤقتا أو دائما ،
وهو في مقبل حياته الفنية . وذلك يهدد بأجهاض كل الجهود التي تبذلها
الدولة من أجل تربية الكوادر الفنية في مجال فن الباليه .

ولا شك أن بعض هذه العوائق تخرج إمكانية حلها عن إطار
أكاديمية الفنون . ولذلك فالجهود المكثفة التي تبذلها الأكاديمية الآن لا تكفي
لحل أزمة فن الباليه في مصر ويتطلب ذلك معاونة أجهزة الدولة الأخرى وعلى
رأسها وزارة الثقافة .

د. يحيى عبد التواب

المراجع

الكتب :

- ١ - أتئين (دربوتون) « المسرح المصرى القديم » ، تعريب د. ثروت مكاشة ، القاهرة ١٩٦٧ . (عن أصل فرنسى) .
- ٢ - إيرينا لكسونا ، « الرقص المصرى القديم » ، تعريب جمال الدين مختار ، القاهرة ١٩٦١ (عن أصل انجليزى) .
- ٣ - تاتيانا برزدينا ، « الرقص القديم » - موسكو ١٩١٩ . (باللغة الروسية) .
- ٤ - سعد الخادم « الرقص الشعبى المصرى » ، القاهرة ١٩٧٢ .
- ٥ - صالح عبدون « صفحات فى تاريخ أوبرا القاهرة . عايدة ومائة شمعة » القاهرة ١٩٧٥
- ٦ - فاطمة عبد الحميد السعيد ، « الاسس العلمية والتشريحية لفن الباليه » القاهرة ١٩٧٣
- ٧ - فيودر لوبوخوف ، « سبل مصمم الباليه » ، برلين ، ١٩٢٥ . (باللغة الروسية) .
- ٨ - محمد عزيزه ، « الاسلام والمسرح » تعريب رفيق الصبان ، القاهرة ١٩٧١ . (عن أصل فرنسى) .
- ٩ - د. محمود احمد الحفنى ، « فن الباليه » القاهرة ١٩٦١
- ١٠ - لىلى أمين ، « طريقة تدريس الباليه » ، القاهرة ١٩٧٩ . (باللغة الانجليزية) .

القواميس والموسوعات :

- ١١ - يلزابتا سوريتسى ، « كل شئ عن الباليه » ، موسكو ١٩٦٦ (باللغة الروسية) .
- ١٢ - اناتولى تشوجوى ، « موسوعة الرقص » ، نيويورك ١٩٦٧ . (باللغة الانجليزية) .
- ١٣ - هورست كويجلار ، « قاموس الباليه » ، لندن ١٩٧٧ (باللغة الانجليزية) .

المقالات :

- ١٤ - د. عادل عفيفى ، « باليه جيانيه » ، مجلة « الفنون » ، السنة الاولى ، العدد التاسع ، يونيه ١٩٨٠ ، ص ٩٨ - ١٠١

- ١٥ — د. عادل عفيفى ، د. يحيى عبد التواب ، « الباليه فى مصر » ،
موسوعة « الباليه » موسكو ١٩٨١ ، ص ١٩٩ — ٢٠٠ ، (باللغة الروسية) .
١٦ — ماجدة صالح ، « فى قلبى الى الأبد » ، جريدة « الثقافة السوفيتية » ،
موسكو ٤ نوفمبر ١٩٦٩ ، (باللغة الروسية) .

رسائل الدكتوراه :

- ١٧ — عادل عفيفى ، « بعض قضايا تكوين فن الأداء فى مدرسة الرقص
الكلاسيكى فى جمهورية مصر العربية » ، معهد البحوث العلمية فى علوم
الفن ، موسكو ١٩٧٩ (باللغة الروسية) .
١٨ — عبد المنعم كامل ، « الباليه الاحترافى فى مصر ، خصائص مميزة
وأول عروض قومية » ، معهد الفنون المسرحية ، موسكو ١٩٧٩ ، (باللغة
الروسية) .
١٩ — عصمت يحيى ، « الرقص الشعبى المصرى » ، قضايا ، « طرق
وقواعد التدريس » ، معهد الفنون المسرحية ، موسكو ١٩٧٧ (باللغة
الروسية) .
٢٠ — ماجده صالح ، « توثيق الرقص الشعبى فى جمهورية مصر
العربية » ، جامعة نيويورك ١٩٧٩ ، (باللغة الانجليزية) .
٢١ — ماجدة عز ، « تراث الرقص فى مصر القديمة وتطوره فى
الوقت المعاصر » ، معهد الفنون المسرحية ، موسكو ١٩٧٥ (باللغة
الروسية) .
٢٢ — يحيى عبد التواب ، « قضايا خلق المدرسة القومية للباليه فى
مصر » ، معهد الفنون المسرحية ، موسكو ١٩٧٩ (باللغة الروسية) .
٢٣ — يسرى سليم ، (لا يوجد فى المعهد العالى للباليه أى إشارة الى
موضوع الرسالة) صوفيا ١٩٧٩ (باللغة البلغارية) .

رسائل الماجستير :

- ٢٤ — ماجده صالح ، « استكشاف المواضيع المصرية فى إطار الاساليب
الحديثة » (فى مجال الرقص) ، جامعة كاليفورنيا ، لوس انجلوس ١٩٧٤
(باللغة الانجليزية) .
٢٥ — عليه عبد الرزاق ، « بتيياه فى مصر » ، المعهد العالى للباليه ،
اكاديمية الفنون ، جمهورية مصر العربية ١٩٨٠ .
٢٦ — يحيى عبد التواب ، « بعض مراحل نشأة وتطور فن الباليه
فى مصر » ، معهد الفنون المسرحية ، موسكو ١٩٧٤ (باللغة الروسية) .

الواقع الأدبي .. بين الحقيقة والزيف

(خواطر وأفكار حول
حياتنا الأدبية ، للتأمل
والمناقشة) .

جمال الفيضاني

« .. مع بداية مرحلة السبعينيات بدأت حجب كثيفة تغطي وجه الحياة الثقافية المصرية ، ومع وصولنا الى عام ١٩٨٤ ، أى بعد أربعة عشر عاما من اعمارنا المحدودة ، هازلنا نجاهد كي نعود الى البديهيات التي حدث تراجع عنها مع بداية السبعينيات ، حتى نهاية حقبة الستينيات ، والتي لحق جيلى شظاياها الأخيرة وعاشها في مرحلة افولها ، كانت هناك مقاييس أدبية في الواقع الثقافي ، مقاييس صارمة تسمح بتوفر مناخ من الجدية والظروف التي تتيج الانتقاء ، وفرز الزائف من الحقيقي ، وكان ميلاد موهبة جديدة امر تحتفل به الأوساط الأدبية ، انكر أن توفيق الحكيم قال لى انه عندما طبع مسرحيته الأولى « اهل الكهف » ، قدمها الى القراء الشيخ مصطفى عبد الرازق ، والكتور طه حسين ، ولم يكن قد التقى بها ، أو تعرفنا اليه ، لم يسأل أحدهما ، من هو توفيق الحكيم ، أهو شيوعى أم وفدى ، أهو حر دستورى ، أم سعدى ، تعاملنا مع النص الأدبى ، وعندما وجدنا فيه ما يستحق قدماءه على الفور . وبعدها سأل الشيخ مصطفى عبد الرازق ، من هو توفيق الحكيم ، أهو مطريش أم معمم ؟ فقيل له ، لا انه افندى مطريش ، كان ميلاد الموهبة امرا يخص الوطن كله ، ولكن عشنا حتى واجهنا وضعنا أصبحت فيه الموهبة جريمة ، وأصبحت مصر الرسمية تفتال ابنائها كالقطط ، لقد كانت المقاييس الأدبية السائدة حتى نهاية الستينيات تضع من الأساس ما يكفل تقييم كل موهبة ، بفض النظر عن الاتجاه السياسى ، أو الانتماء الاجتماعى ، أو الموقف من السلطة معارض أم مؤيد ؟ ، كانت الموهبة هى الأساس ، وكانت هذه المقاييس نابعة من مناخ جدى يكمله عدد من العوامل ، أهمها ، وجود منابر ثقافية محترمة ، مثل المجلات ، مجلة

« المجلة » التى رأس تحريرها دكتور حسين فوزى ، دكتور على الراعى ، واخيرا كاتبنا الكبير يحيى حقى ، ومجلة الهلال العريقة ، ومجلة « الفكر المعاصر » ومجلة « التراث الشعبى » ومجلة « المسرح » ومجلة السينما ، الملحق الادبى الشهرى لمجلة الطليعة ، ومجلة الكاتب ، اضافة الى الصفحات الادبية فى الجرائد اليومية ، اولها صفحة المساء التى كان يشرف عليها الفنان عبد الفتاح الجمل ، والتى تخرج منها سائر وأبرز كتاب الستينيات ، والملحق الادبى للاهرام الاسبوعى ، والذى كان يخيل لى ذات يوم اننى لن أنشر فيه الا بعد أن يسرى المشيب فى شعرى ، وأتوكأ على عصاى ، وأكون قد بلغت من المرتبة الادبية ارفعها ، واذا بالأيام تمر ، والسنين تمضى ، ويتدهور المستوى الادبى للملحق الاهرام بعد أن هجره د. لويس عوض ، ومرت فترة طويلة ، لا يطالع الانسان فيه الا ردى الأعمال ، وقصص يسبق اسم مؤلفيها رتبة الوظيفة ، ولم يكن ممكنا أن أفكر مجرد التفكير فى نشر قصة بهذا الملحق الذى كنا نحلم بالنشر فيه يوما .

كانت الموهبة اذن هى الأساس ، والمقاييس السائدة والمستقرة التى تضرب جذورها فى بدايات عصر التنوير فى القرن التاسع عشر تكفل تقييم كل كاتب بما يستحقه ، ولم يكن صدفه ابداً أن من أول القرارات التى اتخذت بعد مايو ١٩٧١ ، العام الذى استقر فيه الرئيس السابق فى السلطة ، قرار اغلاق المجلات الثقافية الجادة ، بدعوى انها تخسر ، وتقلص دور الدولة فى النشر ، وتشجيع المواهب الجديدة ، فى هذه المرحلة بدأت النظرة العدائية ضد الموهبة ، واعتبار كل كاتب موهوب معاد لما يجرى ، لماذا ؟ ، فى رأى أن أى كاتب موهوب يعبر عن الحقيقة بصدق . يعبر عن جوهر الواقع ، وأن يعبر الكاتب الموهوب عن جوهر الواقع والحقيقة فان ذلك يعنى انه يتخذ موقفاً ايجابياً مع الانسان ، نحو التقدم ، وضد قوى التخلف والرجعية ، والجهل ، والظلام ، أقول ان الكاتب الموهوب يقف مع التقدم فى جوهره حتى لو كان يجهر بأراءه قد تبدو نظرياً متخلفة .

مع بداية هذه المرحلة ، كانت هناك فئة من الجهلاء والسطحيين موجودة فى الساحة الأدبية ، وقد سماهم الدكتور جلال أمين بحق « مدرسة العاجزين فى الثقافة المصرية » ، كان بعض هؤلاء يحتلون مناصب عليا فى الدولة ، بل فى الحركة الثقافية نفسها ، ولكن التقييم النقدى والعلمى لادبهم كان يضعهم فى اطار مسين دون نجيب محفوظ على سبيل المثال ، بدأ هؤلاء العاجزون يتسللون الى مراكز التأثير فى الحياة الثقافية ، خاصة بعد اغلاق المنابر الجادة ، واستبدالها بمنابر هزيلة (انظر مجلة الجديد التى اصدرها المرحوم الدكتور رشاد رشدى ومجلة الثقافة ، ومجلة الهلال تحت رئاسة تحرير كل من المرحوم صالح جودت ، والدكتور حسين مؤنس ، وقد وصلت

الى مستوى بائس جدا تحت رئاسة تحرير هذا الآخر ، حتى اننى كنت اتساءل دائما ، اهو حقا نفس الشخص الذى كتب مصر ورسالتها ، وقصص من البطولة ، وترجم دون كيشوت ؟ . لقد حدث ان التقيت به فى أحد ايام السبعينيات فى مكتب توفيق الحكيم . وطلب منى قصصا للنشر فى الهلال ، واعتذرت كان جزءا مهما من احترام المبدع لنفسه الا يتعامل مع هذه المنابر الهزيلة ، والا ساعت سمعته وهبط مستوى ابداعه .

سيطر هؤلاء العاجزون على المراكز الرسمية للحياة الثقافية فى مصر ، وبدأوا حربا ضد الكتاب الموهوبين بحجة انهم شيوعيين وانهم ضد السلطة ، ثم انهم ضد السلام ، وضد كامب ديفيد . . . الخ ، المهم استعداد السلطة ضد اى موهبة ، كان المطلوب من الكاتب الا يجتهد ، الا ينمى امكانياته ، الا يبدع ، انما كان المطلوب ان يوقع برقيات التأييد مع كل استفتاء مزيف يجرى ، او بعد عودة رئيس الدولة من رحلاته الخارجية ، والمشاركة فى تفصيل عباءة راعى الفنون له ، او توقيع بيان باعتباره كاتب مصر الاول ، والرئيس الفخرى لاتحاد الكتاب ، فى نفس الوقت بدأت الأجهزة الرسمية تخلق جيلا بديلا للكتاب الموهوبين ، والذين تصدروا الحياة الادبية فى مصر والعالم العربى ، وبدأت وجوه لكتاب غير موهوبين ، لم تلق أعمالهم تقديرا من النقد الادبى او تم تقييمها فى حدودها ، بدأوا يظهرون فى أجهزة الاعلام ، ويسيطرون على الصحافة الادبية ، والمجلات الثقافية ، وكان الانيب لو تحدث فى الاذاعة يوما بعد يوم ، ولو استطلعوا رأيه فى البرامج الرمضانية ، وصورت كاميرات التلفزيون بيته وامراته وعياله ، وأدلى برأيه فى المرأة وأزمة المواصلات ، وتمت مواجهته براقصة شرقية . . كان هذا سيخلق أدبيا . ربما حقق هذا شيئا من الوجاهة الاجتماعية ، ربما أدى الى تطلع المسارة اليه فى الشارع فى اليوم التالى لظهوره فى التلفزيون . هذا لا يخلق أدبيا ، نسوا ان الاديب الحقيقى لا يخلق بقرار جمهورى ، وان الموهبة هدية من الله ، ولا تولد فى أنابيب التلقيح الصناعى التلفزيونية او الاعلامية ، حتى عنصر الجدية لم يعد مقبولا منهم ، كان زهير الشايب رحمه الله على علاقة طيبة بكل اطراف الحياة الادبية ، وكانت تربطه بهؤلاء المسيطرين على الحياة الادبية صلات قوية ، وعندما طلب منه ان يكتب لمجلة اكتوبر سلسلة تدين الوحدة بين مصر وسوريا استجاب ، لكن لانه جاد ، لم يحتلوه ، وبعد حصوله على جائزة الدولة التشجيعية فصله انيس منصور رئيس تحرير اكتوبر من عمله ، وتدخل وزير الدولة للاعلام والحقه بالأخبار ، غير ان زهير الشايب كان قد بدأ احتضاره لانه لم يحتل الصدبة ، حتى التقطه مقال انفار وصحبه للعمل فى سلطنة عمان ، وهناك ابلغ عنه السلطات انه شيوعى !! ، ومر زهير بظروف بشعة ، انكر انه قال لى : لا تتصور ما عانيته . ثم رحل الى ربه ولم يتم عمله الكبير ترجمة وصف

مصر ! ، رحمه الله ، نفس الظرف احاطت بالمرحوم الشاعر الكبير صلاح
عيد الصبور ، لم تكن مواقفه يمكن ان توصف انها معارضة للسلطة وقتئذ ،
بل كان يحتل منصبا رفيعا في وزارة الثقافة ، لكنه موهوب ، وكان من
الطبيعى ان يقع بين شقى الرضى ، فمن ناحية يهاجمه العاجزون
ويصفونه بالشيوعية ! ، ومن ناحية اخرى يتمزق لما يراه اثناء ممارسته
مهام منصبه ، وكانت المؤسسة عندما قامت قوات الشرطة بمهاجمة
الطلبة في قلب مكتبه واعتدوا عليهم بعد احتجاجهم على اشتراك اسرائيل
في معرض الكتاب الدولى ، وبعد شهور قليلة رحل الى ربه ، كانت الموهبة
عبئا ، والجدية حملا ثقيلًا على صاحبها ، وفي هذا المناخ القاتل ، أصبح
للتقافة المصرية وجهين ، وجه رسمى تمثله مجموعة هؤلاء العاجزين ، ووجه
حقيقى يمثله المبدعون الموهوبون الذين واصلوا عطاءهم ، في ظل ظروف
صعبة ، قائمة ، لم تعرفها الثقافة المصرية في اشد عصور الانحطاط .

هاجر البعض ، وصمت البعض ، واستمر عدد قليل ، كان يتساقط
مع الزمن ، أفكر انه في عام ١٩٦٩ عقد مؤتمر للأدباء الشباب في الزقازيق
حضره خمسمائة أديب ، كم تبقى منهم الآن ؟ لننظر الى الواقع الأدبى ، ان
دراسات عديدة كتبت حول جيلى ، جيل الستينيات ، ان الذين يواصلون
الابداع حتى الآن من هذا الجيل في مجال الرواية على سبيل المثال اقل من
عدد أصابع اليد الواحدة ، اننا الجيل سىء الحظ في الثقافة المصرية ، فقد
عشنا مرحلة ، لم تكن نواجه فيها هؤلاء العاجزين فقط في الواقع المحلى ،
ولكن القوى الاستعمارية العالمية التى تخطط لتفريغ العقل المصرى ،
ووجدان مصر من مبدعيها ومفكريها ، تشريدتهم ، تطويعهم بالظروف
الصعبة ، او دفعهم الى هاوية ناعمة ، عن طريق اموال النفط العربى ،
والكتابة للتلفزيون مسلسلات تافهة مقابل أجور خيالية ، ان مقاومة
اغراءات الواقع السهل بالنسبة للأديب الموهوب اخطر وأجل من مواجهة
العاجزين .

نعم . . اننا جيل سىء الحظ ، ولكن الجيل الذى جاء بعدنا أسوأ حظا ،
اتصد جيل السبعينيات ، فقد لحقنا نحن أقول عصر الجدية ، أما هم فقد ولدوا
في الجلاب نفسه ، ولدوا ومنابر النشر المحترمة معدومة ، ولدوا وأيدى الكتاب
الكبار التى كانت تمتد لتأخذ بأيدى المبتدئين غير موجودة ، ولدوا في الصمت
الذى فرض على كل انتاج موهوب ، حتى يموت تدريجيا ، أو يجن صاحبه ،
أو يتحول الى كاتب انفتاحى يجرى وراء سلسلة الأعمال التافهة التى تصدع
عقل المشاهدين ، ولدوا وظروف الحياة صعبة ، والدخل الثابت مهما كان
حجمه لا يؤمن أبدا امكانيات الحياة في حدها الأدنى ، واذا كانت المحاولات
تجرى لو أن الكتاب الموهوبين المتواجدين فعلا في الساحة فكيف يمكن الاعتراف

الاعتراف بكاتب جديد موهوب فعلا ؟ . لقد وصل الأمر بى فى منتصف السبعينيات الى الكتابة بحس الاستشهاد ، ولكم بذلت ولكم بذل زملائى طاقة لتوفير ساعة او ساعتين فى كل يوم يمكن ان تكتب خلالها عملا او جزءا من عمل نعرف مقدما انه لن ينشر فى مصر ، واذا نشر فسيقابل بالصمت التام المخطط له ، لكم بذلنا من طاقة كان يمكن ان نوجهها لتنمية انفسنا ثقافيا ، وعلميا ، وانسانيا ، من أسفى ، اننا شخنا قبل الاوان ، واننا كنا نحاول ان نبصر والمحاق مكتمل .

بعض الدول هنا فى العالم العربى ، تقف وراء كتابها وتحاول ان تدفعهم ، وتدفع اعمالهم للظهور فى العالم ، ونحن هنا نعانى الأمرين لمجرد ان نجد موطناً قدام ، حدث منذ شهرين ان جاء ناشر فرنسى على حسابه الخاص ليتماقد مع عدد من الكتاب المصريين على ترجمة اعمالهم وطبعها بواسطة داره (سندباد للنشر) . كان يقصد بالتحديد نجيب محفوظ ، ويوسف ادريس ، وصنع الله ابراهيم ، وكاتب هذه السطور ، وبعض اعمال الآخرين لا تحضرنى اسمائهم ، واذا بزملة صحفية ، زميلة لى ، تجرى معه حوارا وتسأله .

« لماذا تترجم لهؤلاء .. انهم شيوعيون ؟ »

فى اليوم التالى سألنى بيير برنارد بدهشة . « ما هذا ؟ ما هى الصورة عندكم ، ان الكاتب الموهوب ثروة قومية عندنا فى فرنسا ، لقد قلت لهذه السيدة اننى اقدمكم فى فرنسا ككتاب عرب حتى وليس كمصريين ، ولا يعنينا فى فرنسا ان يكون الكاتب شيوعيا او ديجوليا او رجيعيا ، المهم ان يكون موهوبا » اصفيت اليه وابتسامة اسى على وجهى ، متى تعامل الكاتب على أساس موهبته فقط ؟

لينا نعود القهقرى الى الثلاثينيات ، الى مناخ هذه المرحلة ، اليس مؤلما ان تبدو لنا الثلاثينيات فردوسا ونحن نقرب الان من نهاية القرن ؟

فى ظل هذا الواقع المعتم ، استمر المبدعون الحقيقيون فى الكتابة ، نشرت اعمالهم فى كراسات محدودة ، ولحسن حظنا اننا نكتب بلغة عربية يتحدث بها ما يقارب المائتى مليون ، فاذا ضيق بى الأمر الى حين فى وطنى ، سأنشر فى هذا البلد او ذاك حتى يقضى الله أمرا كان مفعولا ، وهذا ما حدث ، فى نفس الوقت فان الدوائر الاكاديمية فى الخارج . خاصة فى أوروبا الغربية ، وأمريكا ، والتي تتعامل مع انتاجنا الأدبى الذى يصلهم مجردا عن شخوص اصحابه ، أولوا هذا الأدب اهتماما كبيرا ، وفى جميع جامعات فرنسا وهولنده وبريطانيا وأمريكا والاتحاد السوفيتى ، نوقش أدب الستينيات ،

وجرى الاهتمام به وترجمة نماذج منه ، والخريطة المصرية الأدبية من الخارج تبدو مختلفة تماما عن الخريطة الأدبية الرسمية في مصر خلال السبعينيات ، ان هؤلاء الذين تنشر صورهم وأعمالهم في الصفحات الثقافية ويظهرون في وسائل الاعلام باستمرار ، لا وجود ولا احترام لهم بالمرّة في هذه الدوائر ، هل يمكن اتهام جامعات أمريكا بالشيوعية ، جامعة كولومبيا ، جامعة فيلاديلفيا ، بركلي ، نيويورك . . الخ ، ان أدب هذا الجيل ، المتهم أفراداً بالتطرف ومعاداة السلطة والشيوعية هو الذي يلقي اهتمام الأساتذة في هذه الجامعات .

كان ذلك بمثابة العزاء ، أو المسكن لآلام المرحلة ، مع بداية الثمانينيات ، وبالتحديد منذ عامين ، بدا في القمة قبس ، ظهرت مجلة إبداع ومجلة فصول ومجلة الثقافة الجديدة ، وتغيرت مجلة الهلال الشهرية الى الأفضل ، أصبح لدينا منابر جادة ، محترمة في مضمونها ، يمكن أن تعيد لمصر وجهها الثقافي في العالم العربي ، وخلال رحلاتي في العالم العربي لكم كان يؤلنى أن أسمع بعض قصار النظر — الذين يتصورون أن الضمور الثقافي في مصر يمكن أن يبرز أدب أقطارهم — كانوا يقولون ان مصر أجذبت ، ولن تقدم طه حسين آخر ، ولا نجيب محفوظ آخر . . الخ ، وغاب عن هؤلاء السذج ان الثقافة العربية كل لا يتجزأ ، وان مصر هي الأساس ، وما يجرى فيها ينعكس بسرعة على العالم العربي وهذا بالفعل ما حدث ، ولتلق نظرة على الانتاج القصصى والشعري في المشرق والمغرب ، كما ان أفضل وأحسن الكتاب العرب لا يعيشون الآن في أقطارهم الأصلية ، اما مهاجرون طوعية ، او متفنيون مطاردون .

غير أن ثمة ملاحظات لا أجد حرجا أن أبديها فيما يتعلق بالمنابر الجديدة في مصر التي آمل أن تعيد الجدية الى الواقع الثقافي ، وبالذات « فصول » ، لقد كان صـ دورها من أبرز العوامل الإيجابية في الفترة الماضية ، ولكنها تتحول الآن الى ما يشبه « الفازة » الجميلة التي لا تستخدم في شيء ، وإنما فقط للتجميل ، ومع الوقت تنسى ، ان المجلة المتخصصة في النقد الأدبي ، لم تتابع هذا الواقع الأدبي ، ولم تقيم الأعمال الصادرة في مصر ، بل أعطت الجهد الأساسي للدراسات النظرية التي تكتفى بنظرية واحدة في الغرب ، البنيوية ، وذات يوم صرح الأديب الكبير نجيب محفوظ انه لا يفهم الدراسات التي تضمنها العدد ، ليتنا نقرأ كل الاتجاهات النقدية في العالم ، وليس البنيوية فقط ، وليس المدارس التي تركز الغبوض والانعزالية في الأدب ، كما اننا في اشد الحاجة الى متابعة الواقع الأدبي ، وما يصدر فيه .

وللاسفَ فاننا نجد بعض الكتاب الموهوبين والكبار السخين عرفوا باتجاهات محددة في الأدب ، منذ الاربعينيات ، اتجاهات يمكن أن أسميها بالأدب الانعزالي ، بعض هؤلاء يحاولون التأثير على عدد من الكتاب الموهوبين الذين ولدوا أدبيًا في السبعينيات ، وجرهم تحت عباءة هذا الأدب ، بدعوى أنهم خرجوا من بين أيدي أحد مثليه ، وإن الأعمال التي تنقسم بالغموض والبعد عن الواقع ، وتجاهله ، هي فقط الفن الراقى وما عداها لا فن ، ويفض النظر من العناصر الذاتية لحاملى راية هذا الأدب الانعزالي ، فاننى أرى في هذه المحاولة خطرا لا يقل عن خطر مدرسة العاجزين في الثقافة المصرية ، لماذا لا نحاول أن ندع كل الزهور تتفتح ، بدلا من النظرة المحدودة الضيقة الجانب ، وأبرز مثال على هذا الاتجاه الآخر ، هذه المجموعة القصصية التي قدمها الأديب إدوارد الخراط ، والمعنونة « مختارات من القصة القصيرة في السبعينيات » .

اننى أرجو أن تقوم مجلة فصول بدورها الحقيقي المنتظر منها ، إعادة القيم النقدية الجادة الى الحياة الأدبية ، ولن يتم هذا الا بالمتابعة الدقيقة والتقييم ، ان العودة الى البديهيات مسئولية كل المنابر الثقافية التي يتولاها مثقفون محترمون ، لا ينتمون الى مدرسة العاجزين في الثقافة المصرية ، كما أن جهدا مكثفا يجب أن يوجه حتى يعامل الأديب على أساس موهبته، وحجمها ، وتأثيرها ، لا على أساس موقفه السياسى ، ان الموهبة يجب اعتبارها ثروة قومية ، فمصر في النهاية لن يبقى منها الا جهد أبنائها الموهوبين في كل المجالات ، الأدب والفن والعلم ، وبدلا من أن نعيش على فتات الماضى المجيد ، فلنرعى ونتعهد بالبذور الملقاة الآن في التربة قبل أن تدوسها الأقدام الغشيمة ومن قبلها الزمن الرديء !

جمال الفيطنى

جدلية المتنبي

د. فؤاد مرسى

شفقت بالمتنبي منذ مطلع الشباب . كنت أقرؤه وأعود لقراءته مرات . وفى كل مرة كنت أكتشف جديدا فى شعر المتنبي يشدنى إليه . مما أغرائى — وأنا بعد فتى صغىر — بمحاولة التعرف عليه عن كتب . ومن ثم قرأت بعضا مما كتب عنه . قيل أنه واحد من ثلاثة هم آلهة الشعر العربى : أبو تمام والبحتري والمتنبي . يجيء من بعدهم رهط حافل يضم فى الصف الأول منه أبا العلاء وابن الرومى وأبا نواس . وقيل أنه شغل بالحكمة حتى ليجول الزهد فى شعره . لكن قيل أيضا أن حكمة المتنبي ليست بالفلسفة وإنما هى حكمة الحياة — هكذا قال إبراهيم ناجى . هذا بينما اعترف الجميع لتلميذه أبى العلاء بأنه حمل الشعر من المعانى الفلسفية ما لم يسبقه إليه غيره من الشعراء العرب — هكذا قال محمد حسين هيكل . وقال طه حسين أن أبا العلاء شاعر فى فلسفته فيلسوف فى شعره ، قد جهل الفلسفة بما أسبغ عليها من الفن ومنح الشعر وقارا ورزانة بما أشاع فيه من الفلسفة . ولعل طه حسين أراد أن يؤكد ما قاله جيون ستيوارت مل من قبل من أن الشعر عاطفة ، وكذلك يجب أن يكون للشعر لجام من الفلسفة .

وإذا صح أن الفيلسوف متأمل فى كتاب الكون باحث عن الحسق ما استطاع ، فإن المتنبي يتوسط تيارا متدفقا من الشعراء الفلاسفة . فاستأذه أبو تمام كان أمامه فى الصيغة والمعنى . ومن ثم يشهد شعر المتنبي بأنه عليم بكل التراث المستمد من الترجمة عن اليونانية والفارسية والهندية ، عليم أيضا بنتائج البحوث اللغوية وما تجتمع عليه الكلمة من بين الآراء وما يستخلص من وجوه الخلاف . لكن المتنبي رب المعانى الدقائق الذى يدرك أن « أبلغ ما يطلب النجاح به هو الطبع وعند التعمق الزلل » هو بدوره استاذ لأبى العلاء الذى تولى شرح ديوان المتنبي تحت عنوان « معجز أحمد » . وإذا كانت الظاهرة قد اكتملت بأبى العلاء حقاً ، فإن فى المتنبي جانباً لم يكشف عنه الأولون . وهذا الجانب هو الذى استهوانى فى أبى الطيب ، حتى لاستطيع أن أقول عنه أنه الشاعر العربى الذى استطاع أن يدرك التناقض فى طبيعة الأشياء والظواهر . ولم يكن المتنبي ليكون ذلك الشاعر لو لم يكن يحتوى على شخصية حاملة ، أرهفت حسه للانصات إلى تناقضات الطبيعة والبشر وجعلته يتنبه للأشياء والظواهر فى حركتها وعلاقاتها المتبادلة واتاحت له أن يفهم الشيء ونقيضه ويدرك حتمية زواله . أنها شخصية قد تعمقت فى فهم الكون »

لقد ولد المتنبي في الكوفة . ولقد احاط بمولدة سر كانت جدته تعرفه — هكذا قال محمود شاكر . وتولت جدته تربيته وأخبرته بسره وأوصته كما قيل أن يكتمه . فولد ذلك لديه تمردا دقينا . انه يؤمن بنبل محتده : فؤادى من الملوك وان كان لسانى يرى من الشعراء » . وعندما يضيق ذرعا بوصفه الصغير ، فأنه يضيق بالكوفة كلها ويتركها الى بغداد في زمن القرامطة ، وهو زمن صراع عنيف في اطار انحطاط سياسى للدولة الاسلامية . وفي بغداد يقبض على المتنبي ويسجن وعندما يطلق سراحه يعود الى الكوفة . ثم لا يلبث أن يهجرها وراء آماله ومراميه . حتى وجد سيف الدولة في حلب فاندفع بكل عنفوانه في مضمار السياسة . لكن كان سلاحه الشعر . وقضى في بلاط سيف الدولة فترة من الزمن كانت فترة زاهية نسبيا وتميزت من الناحية السياسية بالأمن والقوة . فقد حارب سيف الدولة وانتصر دفاعا عن الاسلام . ورد الروم في غزواته . ويتطلع المتنبي الى خولة أخت سيف الدولة فلا ينالها . ويعود هذا المتمرّد ، الجميل الصورة ، الطامع في الملك ، المعتمد بقوته ورجولته ، والمؤمن بعبقريته ، يضيفه الألم المنبعث من نفس حساسة معذبة — على حد قول ابراهيم ناجى . ومن ثم لم يعرف لنفسه قرارا ولا لرحلة استقرارا . بل أصبح الترحال هو حاله الدائم في عصر انحطاط سياسى شامل ، وبخاصة بعد أن توفى سيف الدولة وكثر الطامعون في دولته .

لم يستطع المتنبي أن يحقق ذاته كرجل دولة ، لم يكن يجد نفسه بين الحكام الذين كشف حقيقتهم واحتقر أغلبهم . حتى لقد كان يبرك الحواضر الى البوادي اباما كاملة ، لا ليتصيد اللفظ العربى الصحيح فقط ، ولكن ليهجو مجتمعات يرفضها رفضا . حياة صاخبة بين الحكام ورفض لهذه الحياة عما قليل . تمرد وقلق نفس عالية الهمة حساسة معذبة . رومانسية ذاتية فريدة . تزداد حساسية وعذابا بمنافسيه من الشعراء . « وفي كل يوم تحت ضبنى شويعر ضعيف يقاوينى قصر يطاول » .

من كل ذلك تشكلت تلك النفس المرفهة التى استطاعت أن تدرك التناقض في الأشياء وفي الظواهر بل وبخاصة في النفس البشرية . من هنا لم تكن حكمة المتنبي مجرد ادراك لحكمة الحياة ، بل هى ادراك لجوهر التناقض في الحياة . وهنا تتضح العلاقة فيما بين الأشياء ، وتبتدى حركة الأشياء ، ويتجلى الصراع بين الأشياء بل وما يسمى بوحدة الازداد . ليس هو القائل : وبضدها تميز الأشياء ؟ ولندع المتنبي يتحدث بنفسه فهو الصبح وأبلغ .

يقول المتنبي وقوله غزل :

ناديته فدنا أدنيته فنأى جمشته فنبأ قبلته فنأى

وبسمن عن برد خشيت أذيبه من حر أنفاسي فكنت الذائبيا

* * *

وانى لمنوع المقاتل فى الوغى وان كنت مبذول المقاتل فى الحب
ومن خلقت عيناك بين جلونه اصاب الحدود السهل فى المرتقى الصعب

* * *

ان القتييل مضرجا بدموعه مثل القتييل مضرجا بدمائه

* * *

اذا غدرت حسناء وفيت بعهدا فمن عهدا الا يدوم لها عهد
ويقول فى مجال الرثاء :

الحزن. يقلق والتجمل يردع والدمع بينهما عصى طيسع
وينطلق المتنبي فى مجال المديح والهجاء ، عندما مدح كافورا قال مثلا :

انما الجلد ملبس وابيضاض النفس خير من ابيضاض القباء .

وعندما هجاه قال :

فما كان ذلك مدحا له ولكنه كان هجو الورى

وقال ايضا :

صار الخصى امام الابقين بهما فالحر مستعبد والعبد معبود

ويقول فى مدح سيف الدولة :

يقولون تاتير الكواكب فى الورى فما باله تاتيره فى الكواكب

* * *

ويقول فيه وفى غيره من المدوحين :

فأنفدت من عيشهن البقاء وأبقيت مما ملكت النفسودا
كأنك بالفقر تبغى الغنى وبالموت فى الحرب تبغى الخلودا.

* * *

ومن بعده فقر ومن قربه غنى ومن عرضه حر ومن ماله عبد

* * *

لنا ملك لا يطعم النوم همه ومات لحى او حياة ليت
طوال قنا تطاعنها قصار وقطرك فى ندى ووغى بحار

* * *

نقم على نقم الزمان يصيبها نعم على النعم التى لا تجحد
فالليل حين قدمت فيها ابيض والصبح منذ رحلت عنها اسود

* * *

متفرق الطعنين مجتمع القوى فكائه السراء والضراء
فغدوت واسمك فى غير مشارك والناس فيما فى يديك سواء
ولجدت حتى كدت تبخل حائلا للمنتهى ومن السرور بكاء

وعندما يتحدث المثني عن نفسه ويقارن نفسه بخصومه يقول :
 ودهر ناسبه ناس صيفار وان كانت لهم جثث ضفام
 وما انا منهم بالعيش فيهم ولكن معدن الذهب الرغام

* * *

واذا انتك مضمي من ناقص فهي الشهادة لي باني كامل

* * *

وما ليل باطلول من نهيار يظل بلحظ حسادي مثوبا
 وما موت بانقض من حياة اري لهم معي فيها نصيبا
 حتى متى ازددت من بعد التناهي فقد وقع انتقاصي في ازديادي
 وابعد بعدنا بعد التداني وقرب قربنا قرب البعادي

* * *

فملا تفرك السفنة موال تقلبن افئسدة امادي
 وان المياء يجري من جماد وان النار تخرج من زناد
 وفي النهاية تخرج الحكمة من فيه ككشفة عن التناقض الكامن في
 الحياة نفسها .

الا لا اري الاحداث محضا ولازما فما بطشها جهلا ولا كنها حلما

* * *

ومن تكذ الدنيا على الحر ان يرى عبدوا له ما من صداقته بد

* * *

اذا انت اكرمت السكريم ملكته وان انت اكرمت اللثيم تمردا
 ووضع الندي في موضع السيف بالاعلا مضى كوضع السيف في موضع الندي

* * *

وما ماضي السبب بمرسترد ولا يوم يمر بمسند

* * *

وغاية المفسرط في سله كفساية المفسرط في حربه
 ومن العداوة ما ينالك نفعه ومن الصداقة ما يضر ويؤلم

* * *

ومن صعب الدنيا طويلا تقلبت على عينه حتى يرى صدقها كذبا

* * *

وقد فارق الناس الاحبة قبلنا واعيا دواء المهوت كل طبيب
 سبقنا الى الدنيا فلو عاش أهلها منعنا بها من جيئة وذهوب
 تملكها الاتي تملك سائب وفارقها الماضي فراق سليب

* * *

اري كلنا يبغى الحياة لنفسه حريص عليها مستهما بها صبا
 فحب الجبان النفس اورده التقى وحب الشجاع النفس اورده الحريا
 ويختلف الرزقان والفعل واحد الى ان يرى احسان هذا لذا ثنيا

* * *

وما قضى احد منها لبائته ولا انتهي ارب الا التي اربه

هكذا تدفقت الحكمة في شعر أبي الطيب المتنبي تسجيلاً لتجربة انسانية حافلة استطاعت ان تدرك منطق الاشياء . فلقد أدركت حقيقة التناقض والصراع في الكون . والتناقضات هي جوهر الجدلية . والجدلية نوع من المنطق ، ومع أن الجدلية كشفت علمي محكوم تاريخياً بنشأة الرأسمالية ، إلا أنه منذ أقدم العصور والانسان يلاحظ الخصائص المتعارضة والقوى المتعارضة والاتجاهات المتعارضة في العالم . بل ويلاحظ أن الاضداد لا توجد فقط جنباً الى جنب وانما توجد أيضاً منبطة بعضها ببعض بحيث قد تشكل هي الظاهرة الواحدة او تشكل على الاقل جوانب مختلفة من الظاهرة . وبإدراك تلك الحقائق تبين الانسان من قديم مصاليم التغير والحركة في الظواهر . وبالتالي أدرك الانسان في النهاية أن العقل البشري اذ يصلح للكشف عن الحقيقة ويتدر على التوصل اليها فانه في النهاية لا يتوصل الى هذه الحقيقة الا بشكل جزئي وتقريبي ونسبي . ويظل كتاب الكون مفتوحاً امام اجتهاد البشر . لا يغلق أبداً ولا ينتهي أبداً .

ولقد اتخذت الجدلية اشكالا على مدى التاريخ . في البداية تمثلت الجدلية في الفلسفة اليونانية القديمة فقد كان فلاسفة اليونان جدلين بطبيعتهم يدركون من الواقع منطق التغير والحركة والصراع والترابط في الاشياء وفيما بينها . وكان للجدلية مولد جديد على يدى الفلسفة الالمانية التقليدية التى انتهت بهيجل . وكان على ماركس وانجلز ان يقوموا بالجمع بين الجدلية والمادية جعماً ثورياً في خطوة اخيرة من تطور الجدلية .

وكما أن الحبة تحتوى على الشجرة في باطنها ، جاءت الفلسفة اليونانية في صيغها المختلفة وقد احتوت بصورة جنينية او بدائية على جميع التطورات الفلسفية التى تبلورت فيما بعد . كان أبو الطيب المتنبي جدلياً بطبيعته ، أعنى جدلياً بدائياً وعلى مثال اليونانيين جدلياً تلقائياً بفضل ملاحظة ظواهر الطبيعة والمجتمع والتعمق في فهم الكون . فمن المصروف أن قوانين الجدلية قد صيغت لأول مرة فقط في القرن الماضى بمعرفة الفيلسوف الالماني هيجل . أما قبله فقد اهتمدى الحكماء من واقع ممارستهم الى التنوع العظيم والغنى الفائق في العالم المتطور وتوصلوا من ثم الى الفهم العميق للتناقضات .

من هنا أرى فضلاً عظيماً للمتنبي شاعر العرب العظيم . ولقد أدركت بهذه الكلمة القصيرة أن افكر له هذا الفضل عسى أن يتسرع لاستقصائه وتحليله وتقييمه من هم أهل لذلك من أرباب العلم والأدب .

خمس صعوبات في قول الحقيقة

برتولد بريخت

ترجمة : منحة البطراوى

على من يعتزم اليوم خوض الصراع ضد الافتراء والجهل ، لكى يكتب الحقيقة كاملة ان يتغلب على خمس صعوبات على الأقل : ان تكون لديه الشجاعة لىكتب الحقيقة وهى فى كل مكان مخبوءة ، وان يتمتع بالذكاء لاستكشافها وهى فى كل مكان مستترة ، وان يملك من تحويلها الى سلاح طبع ، وقدر لا بأس به من الفطنة فى اختيار هؤلاء الذين تصبح الحقيقة بين ايديهم ذات فاعلية ، وقدر من الحيلة لنشرها بينهم ، وهذه الصعوبات تكبر بخاصة امام من يكتبون فى ظل الفاشية ، لكنها تواجه ايضا من طردوا من بلادهم او هربوا ، بل حتى من يكتبون فى بلاد تتمتع بالحريات البرجوازية .

١ - الشجاعة فى كتابة الحقيقة :

قد يبدو من البديهي ان كل كاتب انما يقول الحقيقة ، بمعنى ان ينبغى عليه الا يتستر عليها ، ولا يكتبها ولا يكتب شيئا زائفا . فلا ينبغى له ان يخضع للاقوياء ولا ان يخدع الضعفاء ، ولكن من الصعب للغاية بالطبع الا تخضع للاقوياء ، ومفيد جدا ان تخدع الضعفاء ، لان اثارك لحق الملاك تعنى تخليك من الملكية ، وامتناعك عن تقاضى اجر عن عمل أدبته يعنى الامتناع عن العمل ذاته ، وكثيرا ما يعنى رفض المجد الذى يصنعه لك الاقوياء رفض اى نوع من المجد . . وكل هذا يتطلب الشجاعة . وعادة تكون عصور القهر الشديد هى العصور التى تطرح فيها — كثيرا — قضايا العظمة والمثل العليا . . والحديث فى عصور كهذه عن اشياء وضيعة متدنية ، مثل ماكل العمال ومسكنهم ، وفى وقت تتعالى فيه الصيحات من روح التضحية باعتبارها الفضيلة الاولى ، يتطلب قدرا عاليا من الشجاعة . وفى الوقت الذى يروى فيه ظمأ الفلاحين بالعبارات المعسولة ، وتغطى صدورهم بالنياشين ، ينبغى ان تتحدى بالشجاعة حتى تستطيع ان تتحدث عن الاعلاف والسماد والتقاوى الرخيصة والآلات الزراعية التى تخفف من عبء عملهم الذى طالما كان

موضع التكريم . وحين تصرخ كل موجات الاثر مرندة ان رجلا دون معرفة او ثقافة افضل من رجل عالم ، يجب ان تكون لدينا الشجاعة لنسال : افضل لمن ؟ وحين يتحدثون عن اجناس راقية واجناس منحطة فانك تحتاج الى الشجاعة كي تتساءل هل جساء كل هذا الجوع والجهل بالصدمة ؟

الا تنتج الحروب تشوهات رهيبة ؟ وانت تحتاج الى نفس القدر من الشجاعة لتقول الحقيقة عن نفسك عندما تكون مهزوما ، فهناك كثيرون — تحت وطأة الاضطهاد — يفقدون القدرة على الاعتراف بأخطائهم ، فاضطهادهم يبدو لهم على انه الشر المطلق ، فالمضطهدون اشرار لانهم يضطهدونهم ، اما المضطهدون (بفتح الدال) فانها اضطهدوا لطبيعتهم ، غير ان هذه الطبيعة التي تعرضت للضرب والقهر واخضعت حتى انتهت الى العجز كانت اذن طيبة ضعيفة ، طيبة رخوة لا يمكن الاعتماد عليها ، طيبة سيئة .

والحق ان ما من شيء يدعونا الى ان نتقبل ان تكون الطبيعة ضعفا ، مثلما نتقبل ان يكون المطر رطبا ، ويجب ان تكون لدينا الشجاعة كي نقول ان الطيبين لم يهزموا لانهم طيبون وانما لانهم ضعفاء .

ان علينا بالتاكيد ان نقول الحقيقة ، انها الحقيقة في صراعها ضد الكذب ، ولا ينبغي لنا ان نجعل منها شيئا عاما مبهما متساميا ملتبس المعنى ، فهذه العمومية المبهمة المتسامية الملتبسة المعنى هي الكذب بعينه ، وحين نقول ان شخصا ما قد قال الحقيقة فقد يعنى ذلك ان البعض ، او كثيرين ، او حتى شخصا واحدا ، قد بدؤا يقولون عموميات غامضة او اكاثيب صريحة . اما الذى قال الحقيقة فهذا يعنى انه قال شيئا عمليا ملموسا لا يقبل الجدل ، قال ما ينبغي له ان يقول .

وليس من الشجاعة ان نتباكى بعبارات معبأة على هذا العالم الشرير الذى تنتصر فيه الوضاعة ، حيث لا يزال يسمح لنا بذلك . فكثيرون يتباهون بالشجاعة وكأنا هناك مدافع مصوبة اليهم ، مع انها فقط نظارات مسرح .

انهم يطلقون تصريحاتهم العامة في عالم يحسب المسالين ، ويطالبون بعدالة شاملة لم يصنعوا ابدا شيئا من أجلها ، وبالحرية الشاملة في ان يحصلوا على نصيبهم من كعكة طالما تقاسموها ، وهم لا يعترفون بآية حقيقة الا اذا كانت ذات جرس حسن ، اما اذا كانت الحقيقة تتألف من وقائع وارقام ومعطيات جافة عارية ، واذا كان استكشافها يتطلب جهدا ودراسة ، لا يعترفون بها لأنها لم تعد تثير فيهم الحماسة اياها . وليس لهؤلاء من صفات الكتاب الذين يقولون الحقيقة سوى الحركات والمظهر الخارجى ، والمساواة مع هؤلاء هو انهم لا يعترفون الحقيقة .

٢ - الذكاء في استكشاف الحقيقة

لما كان من الصعب أن تكتب الحقيقة وهي مخفوقة في كل مكان ، فإن كتابة الحقيقة أو عدم كتابتها تبدو لأغلب الناس مسألة أخلاقية . فهم يعتقدون أن الشجاعة تكفى لذلك ويفسون الصعوبة الثانية وهي أن عليهم أن يجدوا الحقيقة ، كلا . . ليس صحيحا بأي حال أن من السهل اكتشاف الحقيقة ، فليس من السهل أصلا في المقام الأول أن نحدد أية حقيقة تستحق أن يقال . ففي وقتنا هذا على سبيل المثال نفوض كل الدول الكبرى المتمدنية الواحدة تلو الأخرى في البربرية ، فضلا عن هذا فكلنا نعرف أن الحرب الداخلية التي تدور بالكثر الوسائل بشاعة يمكن كل يوم أن تتحول إلى حرب خارجية لن تترك هذا الجزء من عالمنا الا كومة أنقاض . تلك بلا شك حقيقة ، غير أن هناك كثيرا من الحقائق الأخرى ، فليس مما يناقض الحقيقة مثلا أن نقول أن المقاعد أشياء تصنع للجلوس أو أن المطر يهطل من أعلى إلى أسفل ، وكثير من الكتاب يقولون حقائق من هذا النوع ، وهم يذكروننا بالرسامين الذين يغطون جدران سفينة توشك على الغرق بلوحات من الطبيعة الصامتة . ان الصعوبة الأولى التي اشترتها اليها ليست قائمة بالنسبة لهم وهي لا تؤرق ضمائرهم ، انهم يلطخون لوحاتهم دون أن يتركوا الأقوياء يعكرون صفوهم ، لكنهم أيضا لا يدعون صرخات الضحايا تعكر صفوهم ويولد فيهم عبث مسلكهم تشاؤما « عميقا » يقدرون له الثمن الملائم ، ويمكن للآخرين بالاحسرى أن يشعروا به حين يرون هؤلاء السادة والطريقة التي يبيعون بها مشاعرهم . ونستطيع بسهولة أن نرى أن حقائقهم هي من نفس طراز تلك الحقائق عن المقاعد والمطر ، ولكنها غالبا ما يكون لها رنين مختلف وكأنها حقائق عن أشياء هامة ، ذلك أن من صلات الخلق الفنى أن يضفى أهمية على ما يتحدث عنه من أشياء . وينبغى هنا أن ننظر عن كتب كى ندرك أنهم لا يقولون شيئا آخر غير « المقعد هو المقعد » و « أن أحدا لا يستطيع شيئا أمام حقيقة أن المطر يهبط من أعلى إلى أسفل » . ان هؤلاء الفاس لا يجدون الحقيقة التي تستحق أن يقال . وثمة آخرون يشغلون أنفسهم حقا بالمهام الأكثر الحاحا أنهم يخشون الأقوياء ولا يخشون الفقر . غير أنهم مع ذلك لا يعثرون على الحقيقة ، ذلك لأنهم يفتقرون إلى المعرفة . أنهم مبتلؤون بالخرافات العتيقة والتحيزات الموقرة التي كثيرا ما أضفى عليها قدم الزمن مظهرا جميلا ، فالعالم في نظرهم غاية في التعقيد وهم لا يعرفون الوسائل ولا يدركون الروابط بين هذه الوقائع فلا يكفى أن تكون مستقبيا بل لابد من المعرفة التي يمكن أن تكتسب ومن المناهج التي يمكن تعلمها . ففي هذا الزمن المليء بالتعقيدات والاضطرابات يحتاج الكتاب أن يعرفوا المسادية الجدلية والاقتصاد والتاريخ ويمكن أن تكتسب هذه المعرفة من الكتب ومن التدريب العملى بقليل من الاجتهاد . وثمة حقائق كثيرة يمكن أن تكتشف بطريقة أبسط إذ أن أجزاء

من الحقيقة أو معطيات يمكن أن تقود الى اكتشافها وحين تتوفر للمرء إرادة البحث فإن الأفضل أن يكون لديه منهج لكن من الممكن أن نعثر على الحقيقة دون منهج وحتى دون بحث . بيد أننا إذا انطلقنا هكذا بطريقة عشوائية فأننا لن نستطيع أن نصل الى تصوير الحقيقة على نحو يمكن للناس على أساسه أن يعرفوا كيف يتصرفون ، فأولئك الذين لا يسجلون سوى وقائع صغيرة ليس في مقدورهم أن يطوعوا أشياء هذا العالم ، غير أن هذا بالتحديد وليس شيئا آخر هو جدوى الحقيقة . أن هؤلاء الناس ليسوا على مستوى متطلبات الحقيقة .

ماذا وجد من هو مستعد لكتابة الحقيقة وقادر على معرفتها فإن ثلاث صعوبات مازالت في انتظاره .

٣ - فن جعل الحقيقة سلاحا طيعا :

وإذا كان لابد من قول الحقيقة ، فذلك بسبب ما يترتب على هذا القول من آثار على السلوك في الحياة . وكمثال لحقيقة لا يمكن من خلالها أن نستخلص أى أثر أو نتيجة ، أو حتى مجرد نتائج خاطئة :

لنأخذ تلك الفكرة واسعة الانتشار التي تقول بأن النظام البربرى المساند في بعض البلاد هو وليد البربرية ، ووفقا لهذا المفهوم فإن الفاشية تعتبر تدفقا للبربرية التي انتضت على هذه البلاد مثل عنف احدى قوى الطبيعة .

ووفقا لهذا المفهوم ، فإن الفاشية يمكن أن تكون طريقا ثالثا ، طريقا جديدا بين الرأسمالية والاشتراكية أو تتجاوز هذه وتلك ، وعلى ذلك فالحركة الاشتراكية بل وللرأسمالية أن يستمروا في الوجود دون الفاشية ، وهلم جرا . ومن البديهي أن هذه هي الدعوى الفاشية ، وهي وقبولها استسلام لها ، لأن الفاشية مرحلة تاريخية دخلتها الرأسمالية ، أى أنها شيء جديد وقديم في نفس الوقت ، ففي البلاد الفاشية لا توجد الرأسمالية الا كفاشية ، ولا يمكن محاربة الفاشية الا باعتبارها الشكل الأقوى سفاهة والأشد وقاحة والأقطع قسما والأكثر كذبا للرأسمالية .

ومن هنا ، فكيف نقول الحقيقة عن الفاشية التي نعلن أنفسنا خصما لها إذا لم نرد أن نقول شيئا ضد الرأسمالية التي تنجها ؟ وكيف يمكن لحقيقة كهذه أن تكتسب مدلولاً عملياً ؟ أن أولئك الذين يقفون ضد الفاشية دون أن يكونوا ضد الرأسمالية ، والذين يتباكون على البربرية الناشئة من البربرية ، أشبه بمن يريدون أن يأكلوا نصيبهم من شواء العجل لكنهم لا يريدون فسخ

العجل . انهم يرغبون في اكل العجل ولكنهم لا يريدون أن يروا دماءه . يكتيهم — حتى تهدأ نفوسهم — أن يغسل الجزار يديه قبل أن يقدم اللحم ، فهم ليسوا ضد علاقات الملكية التي تولد البربرية ، انهم — فقط — ضد البربرية ، وهم يرفعون اصواتهم ضد البربرية في بلاد تسودها نفس علاقات الملكية ، لكن الجزائريين فيها يغسلون ايديهم قبل أن يقدموا اللحم .

ان الاعتراض على الاجراءات البربرية بصوت عال يمكن أن يبهزنا مؤقتا ، طالما أن الذين يسمعونكم يتصورون أن هذه الاجراءات لا يمكن لها أن تحدث في بلادهم ، فما زالت بعض البلاد تستطيع المحافظة على علاقات الملكية بوسائل أقل عنفا . فالديمقراطية ما زالت تؤدي لهم الخدمات التي من أجلها وجب على الآخرين أن يلجؤا الى العنف ، اعنى : ضمان الملكية الخاصة لوسائل الانتاج . فاحتكار المصانع والمناجم والعقارات يولد في كل مكان نظام بربريا ، لكنه يبدو غير واضح تماما . ولا تصبح البربرية واضحة الا حينما يصبح من غير الممكن حماية الاحتكار الا بالدكتاتورية المسافرة .

فبعض الدول التي ليست بعد بحاجة الى أن تتخلى — بسبب عنف الاحتكارات — عن الضمانات الشكلية للدولة الليبرالية ولا عن بعض المباحج كالفن والأدب والفلسفة ، تولى اننا صاغية لللاجئين الذين يتهمون بلادهم الأصلية بالتخلي عن تلك المباحج لأنها ستستفيد من ذلك في الحروب المقبلة .

انستطيع حقا أن نقسول انها حقيقة تلك التي تدمونا الى ان نطالب — بصوت مرتفع — بمعركة لا تهدأ ضد المانيا ، لأنها هي « المهو — الحقيقي للشر في عصرنا ، وشر يان جهنم ، وموطن المسيح الدجال » (١) ؟

او بالأحرى لنقل اننا هنا امام أناس أغبياء عاجزين ضارين ، لأن خلاصة هذه الطنطنة هي أن البلد المعنى يجب أن يحمى من على الخريطة . البلد كله بكل سكانه ، ذلك أن الفازات السامة حين تقتل لا تفرق بين الأبرياء والمذنبين .

ان الرجل السطحي الذي لا يعرف الحقيقة يعبر عن نفسه بعبارات فخمة ، عامة ، ومبهمة ، يتحدث ، ويثرثر عن الألمان « جيما » ويتبلكي شاكيا الشر « كله » ، ولمى أفضل الأحوال فان قارئه لا يعرف أبدا ماذا ينبغى عليه أن يفعل . أعليه أن يقرر الا يكون المانيا ؟ هل سيختلج الجحيم اذا كان هو على الأقل مستقيما ؟ والحديث عن البربرية التي تأتي من البربرية هو حديث من نفس النوع ، فاذا كانت البربرية تنشا عن البربرية فانها تكف عن الوجود مع الأخلاق التي تنشا عن الثقافة والتعليم .

(١) يشتر برشت الى مهاجرين من أمثال توماس مان .

وهذا كله يقال في عبارات باللغة العمومية ، وليس من أجل استخلاص النتائج التي يمكن أن نستمدّها منه للعمل ، أنه في الأساس حديث ليس موجهاً الى أحد . ومثل هذه الاعتبارات لا تكشف إلا عن بضع حلقات في سلسلة الأسباب ولا تعرض إلا بعض القوى المحركة كقوى لا يمكن التحكم فيهما أو السيطرة عليها ، ومثل هذه الاعتبارات تنطوي على غموض كبير ، يخفى القوى التي تنطلق منها الكوارث ، ويكفى تلييل من الضوء حتى يظهر أمامنا أناس هم سبب الكوارث ! لأننا نعيش في زمن أصبح فيه قدر الإنسان هو الإنسان ذاته .

إن الفاشية ليست كارثة طبيعية يمكن أن نفهمها انطلاقاً من « طبيعة » أخرى ، « الطبيعة » الإنسانية ، وإن كانت هناك أوصاف للكوارث الطبيعية جديرة بالإنسان لأنها تخاطب فيه فضائله الفضالية .

نقد رأينا في كثير من المجلات الأمريكية بعد الزلزال الذي دمر يوكوهاما صوراً للانقراض وتحت الصور تعليقا يقول « Steel Stood » « تماسك الصلب » ، والواقع أنه بينما لم نر للوهلة الأولى إلا انقاضاً ، فإننا نكتشف بعد أن ينبهنا هذا التعليق ، أن بعض العبارات الكبرى قد ظلت واقفة ، ولا شك أن من بين كل الأوصاف التي يمكن أن نقسمها لزلزال ما ، هي أوصاف مهندس المباني فلها أهمية بالغة لأنها تأخذ في اعتبارها انزلاق الأرض وعنف الهزات والحرارة المنبعثة ... الخ . مما يتيح لنا فرصة تصور مبانٍ تقاوم الزلزال .

وحين نريد أن نصور الفاشية والحرب ، هاتين الكارثتين الكبيرتين — وهما ليستا كارثتين طبيعيتين — فينبغي أن نجلو حقيقة يمكن أن نصنع بهما شيئاً .

ينبغي أن نبين أنهما الكارثتان اللتان يحتفظ بهما ملاك وسائل الانتاج للجماهير الهائلة ممن يعملون دون أن يمتلكوا وسائل انتاج لهم . إذا أراد المرء أن يكتب حقيقة فعالة عن وضع سيء فينبغي أن يكتبها بحيث يمكن إدراك أسبابها وإدراك امكانية تجنبها ، فإذا ما ظهرت تلك الأسباب على أنها ممكنة التجنب ، فإن الأوضاع السيئة يمكن محاربتها .

٤ — الفطنة في اختيار هؤلاء الذين تصبح الحقيقة فمالة بين أيديهم :

إن الاستخدامات الموروثة في الاتجار بما هو مكتوب في سوق الأفكار والتصورات الوصفية أبعدت عن الكاتب أي اهتمام بما يحدث لكتاباته ، وأعطته الانطباع بأن الوسيط ، سواء كان زيونا أو تاجراً ، سيقوم بتوصيلها الى جميع الناس .

نقد كان يعتقد هكذا : أتحدث ويسمعي من يريد سماعي ، والواقع انه تحدث ، ولم يسمعه الا اولئك القادرون على الدمع ، وما كان يقوله لم يكن مسموعا من الجميع ، وهؤلاء الذين كانوا يسمعون ، لم تكن لديهم الرغبة في سماع كل ما قاله . انها مسألة قيل عنها الكثير ، ولكن ليس بعد بالقدر الكافي ، وساكتفي بالإشارة الى ان « الكتابة لخلق » أصبحت تعني « الكتابة » فقط . ! في حين انه لا يمكن كتابة الحقيقة هكذا لا أكثر ، بل يجب قطعاً كتابتها لخلق معين ، ملق يمكنه ان يفعل بها شيئا فيما بعد ، ان معرفة الحقيقة هي عملية مشتركة بين الكتاب والقراء ، ولكي نقول اشياء جيدة يجب ان نسمع جيدا وان نسمع أيضا اشياء جيدة . فمن الواجب ان توزن الحقيقة وتحسب بواسطة قائلها ، وعلى سامعها أيضا ان يزنهما ، ومن المهم للغاية — بالنسبة لنا نحن الكتاب — ان نعرف لمن نقولها ومن قالها لنا .

علينا ان نذكر حقيقة الوضع السيء لأولئك الذين هم أكثر معاناة ، ومنهم ينبغي ان نعرفه . . وينبغي لنا الا نتوجه فحسب الى من يبتغون رأيا معيناً ، وانما أيضا لأولئك الذين من صالحهم ان يكون لهم هذا الرأي بسبب وضعهم . . ثم ان جمهوركم لا يكف عن التحسول ! فحتى مع الجسلايين نستطيع ان نتحدث اذا لم يعودوا يتقاضون مكافأة سخية على كل عملية شئق ، او اذا غدت المهنة أخطر مما يجب . . لقد كان فلاحو بافاريا ضد كل انتفاضة جماعية ، ولكن حين طالت الحرب أكثر مما يجب ، وحين عاد الشغب الى ديارهم فلم يجدوا مكانا في المزارع ، حينئذ امكن كسبهم الى صفوف الثورة .

انه لفي غاية الأهمية بالنسبة للكتاب ان يجدوا اللهجة المناسبة للتعبير عن الحقيقة ، فاللهجة التي نسمعها عادة ما تكون معسولة ، نائحة ، كما لو ان كاتبها لا يريدون الاساءة الى ذبابة . ان سماع مثل هذه النبرات ونحن في البؤس يجعلنا أكثر بؤسا . انها نبرة اشخاص ليسسوا — دون شك — أعداء لنا ولكنهم بالتأكيد ليسوا رفاق نضال .

ان الحقيقة مناضلة ، مقاومة ، وهي لاتقاوم الكذب فقط ولكنها أيضا تقاوم بعض الرجال الذين ينشرونه .

٥ - الحيلة في نشر الحقيقة بين الجموع :

كثيرون هم الخورون بشجاعتهم في قول الحقيقة . سعداء باكتشافها ، وربما مرهقين من العناء الذين بذلوه لوضعها في شكل طبع ، منتظرين في تلهف ان يأخذها هؤلاء الذين دافعوا عن مصالحهم . لهم لا يعتبرون من

الضروري استخدام حيل خاصة لنشرها ، وهكذا يضيعون — في أحيسان كثيرة — ثمرة عملهم ، ففي جميع العصور استخدمت الحيلة لنشر الحقيقة عندما كانت مخنوقة أو مخفية .

لقد حرف كونفوشيوس تنويرا وطنيا قديما إذ اكتفى بأن يبدل الكلمات فالجملة التي تقول : « لقد تسبب الحاكم الاقطاعي لمدينة « كون » في موت الفيلسوف « وان » لأنه كان قد قال كذا وكذا ... » ، استبدل تعبير « تسبب في موت » بكلمة « اغتال » وإذا قيل ان الطاغية ملان راح ضحية اعتداء ، وضع هو : « كان قد أعظم .. » ، ان هذا الذي فعله كونفوشيوس قد فتح الطريق نحو رؤية جديدة للتاريخ .

وفي عصرنا هذا ، فأننا حين نستعمل كلمة « الدكان » بدلا من كلمة « الشعب » و « الملكية الزراعية » بدلا من « الأرض » نكون قد سحبنا تأييدنا عن كثير من الاكاذيب ، هكذا ننزع من على الكلمات هالاتها الصوفية الخادعة ، الفاتشية . فكلية شعب تتضمن وحدة معينة ، وتذكر بمصالح مشتركة ، وعلى هذا فلا يجب أن توظف هذه الكلمة الا في حالة تناول موضوع عن شعوب متعددة لأن هذه هي الحالة الامثل التي فيها يمكن لاية مصالح مشتركة أن تدرك ، فسكان اقليم ما ، لهم مصالح متنوعة ، بل وحتى متناقضة ، وتعتبر هذه حقيقة — دائما — مخنوقة ، كذلك فان الحديث عن الأرض ، واعطاء صورة عن الحقول تخاطب النظر من خلال اللون ، والشم من خلال رائحة الأرض ، نوع من المساهمة في تأييد اكاذيب ذوي النفوذ ، لأن المسألة ليست خصوبة الأرض ولا الحسب الذي يكنه الانسان لها ولا الحباسة للعمل ، ولكنها — اساسا — ثمن القمح وأجور العمل . فالذين ينتفعون من الأرض ، ليسوا هم الذين يحصدون القمح ، واريح الحقول مجهول في البورصة ، فالبورصة تفضل روائح أخرى ..

ان كلمة « الملكية الزراعية » هي الكلمة الصائبة لأنها لا توهم ، فبدلا من كلمة « نظام » هنا ، حيث يسود الظلم يجب أن نقول « الخضوع » . اذ يمكن أن يكون هناك انضباط دون اضطهاد . فللكلمة هنا كرامة اكثر مما لكلمة « الخضوع » . وبدلا من « الشرف » تفضل « الكرامة الانسانية » حيث لا يمكن اسقاط الانسان بهذه السهولة من الاعتبار . فنحن نعرف ان أي وغد يسمح لنفسه بأن يدافع عن شرف شعب ! وان المتخمين يوزعون الشرف بافراط علي من يطعمونهم بينما هم اتكسهم يتضورون جوعا . وحتى اليوم يمكن استخدام حيلة كونفوشيوس ، فقد استبدل احكاما مبررة عن أحداث التاريخ القومي بأخرى غير مبررة . كذلك وصف توماس مور الانجليزى في كتابه « يوطوبيا » بلدا تسوده أوضاع عادلة ، يختلف عن البلد الذي كان يعيش فيه ، وان شايهه تماما مع بعض الاختلافات الطفيفة .

أراد لينين ، حين كان البوليس القيصرى يلاحقه ، ان يصف احتكار البرجوازية الروسية واضطهادها في جزيرة سخالين . فوضع « كوريا » بدلا من سخالين و « اليابان » بدلا من روسيا . فذكرت أساليب البرجوازية اليابانية جميع القراء بتلك التي انتهجتها البرجوازية الروسية في سخالين ولم يمنع النص لأن اليابان كانت على عداء مع روسيا آنذاك . وهكذا ، فالكثير الذي لا يمكن قوله عن المانيا في المانيا ، يمكن قوله في النمسا . فثمة كثير من الحيل لخداع الدولة المرنابة .

لقد حارب فولتر اعتقاد الكنيسة في المعجزات بتصيد غزلية عن عذراء اورليانز . فوصف المعجزات التي قامت بها جان دارك — غالبا — حتى تظل عذراء وسط الجيش والبطلاط والرهبان . واستقطاع — باستخدام الأسلوب الأنيق لوصف أماتين العشق في حياة العطاء المترفة والمأجنة ، ان يجعلهم يتخلون — بطريقة خفية — عن عقيدة كانت تتيح لهم وسائل هذه الحياة المنحلة . وهكذا وفر لنفسه امكانية افضل لتوصيل اعماله بطرق غير مشروعة الى متلقيها الطبيعيين . ومن القراء عظماء سهلوا او على الاقل تساهلوا في نشرها . وهكذا تخلوا عن الشرطة التي كانت تحصى شهواتهم . اما لوكريس العظيم ، فقد أكد بصراحة انه اعتمد على جمال اشعاره لنشر الاحاد الابيقوري .

وبالفعل ، فان مستوى ادبيا راقيا يمكن ان يستخدم كغطاء لحماية فكرة ما . وان كان يولد ايضا الشكوك في كثير من الاحيان . ومن هنا يوصى بالهبوط عمدا بمستواه . وهذا ينطبق مثلا على الشكل المحتصر للرواية البوليسية حين يدس — بطريقة خفية في بعض المواضع — أوصافا للأمراض الاجتماعية . ومثل هذه الأوصاف تكفي لتبرير مشروعية وجود الرواية البوليسية .

ولاعتبارات اقل من هذه بكثير ، هبط شكسبير العظيم بهذا المستوى عندما جعل — عن قصد — والدة كوريولان تتحدث بطريقة باهتة في المشهد الذي تذهب فيه للقاء ابنها الزاحف بجيشه ضد بلده الذي ولد فيه ، كان شكسبير يريد ألا يبذل كوريولان خطته لأسباب مقبولة أو بفعل مشاعر عميقة ، ولكن بسبب كل ما كان يعيده الى سلوكيات شبابه . وعند شكسبير ، نجد ايضا نموذجا لحقيقة اشاعتها الحيلة : مريثة مارك انطونيوا امام جثة قيصر . اذ لا يمل من تكرار ان قاتل قيصر — بروتوس — كان رجلا فاضلا ، ولكن في نفس الوقت يصف الاغتيال . فوصف هذا الفعل اكثر اثاره من وصف فاعله ! وهكذا يترك الخطيب الاحداث تنفجر له ، فهو يمنحها فصاحة اكبر من فصاحته ومنذ أربعة آلاف عام استخدم شاعر

مصرى منها مماثلا . ففى هذه الفترة كان ثمة مراعات طبقية هامة ،
فالطبقة التى كانت مهيمنة آنذاك كانت تدافع عن نفسها بمشقة
ضد عدوها الكبير وهى القسم المستعبد من المواطنين ترى فى
القصيدة حكما يظهر فى بلاط فرعون ويدعو الى النضال ضد
اعداء الداخل . ويصف مطولا ، وبطريقة اخاذة ، الفوضى الناتجة
عن انتفاضة الطبقات الدنيا . والآتى :

اذن : فالعويل يكسو العظماء والبهجة تكسو البسطاء . وكل مدينة
تقول : فلنطرد الاقوياء من بيننا .

اذن : فقد فتحت حجلات الكتبة ، وازيلت القسائم ، وصار
الاقنان سادة .

اذن : لم يعد الانسان يعرف ابن السيد المحترم وصار ابن
السيدة ابنا للخادمة .

اذن : لقد ربط الاغنياء بالرحى ، وخسرج الى النهار من لم
ير النور ابدا .

اذن : فقد كسر ابنوس خزائن القربان ، وبالفأس يقطع خشب
الصندل العجيب ، لتصنع منه الاسرة .

فلتروا : لقد انهيار القصر فى ساعة .

فلتروا : اصبح الفقراء اغنياء . فلتروا صار من لم يكن لديه خبز ،
يمتلك الآن مستودعا وامتلات مخازينه خير اخذه من آخر .

فلتروا : يشعر الانسان بانه بخير اذ يأكل طعامه .

فلتروا : من لم يكن لديه قمح ، يمتلك الآن مستودعات ، ومن
كان يعتمد على معونات القمح الموهوبة ، يوزع الآن بنفسه .

فلتروا : من لم يكن لديه زوج من الثيران مقترنين ، يمتلك الآن
قطعانا . ومن لم يكن يستطيع حيازة دابة ، يمتلك الآن مواشى كثيرة .

فلتروا : من لم يكن يستطيع ان يبنى لنفسه حجرة ، يمتلك الآن
اربع جدران .

فلتروا : يبحث المستشارون عن ملجأ فى حفر الخسلا ، ومن
كان لا يستطيع ان يستريح على الجدران ، يملك الآن سريرا .

فلتروا : من لم يكن يستطيع ان يبنى مركبا لنفسه ، يمتلك الآن
سفنا ، ويلقى المالك بنظرة نحوها ، ولكنها لم تعد له .

فلتروا : من كان يمتلك ثيابا يمضي الآن في خرق بالية ، من كان ينسج للآخرين يلبس الكتان الآن . وينام الفتى ظمأنا . ومن كان يطلب منه بقايا قربة يمتلك الا اقبية من الجمعة .

فلتروا : من لم يكن يتذوق موسيقا الهارب ، يمتلك الآن هاربا ، ومن لم يكن يغنى امامه ابدا يحتل الآن بالموسيقا .

فلتروا : من كان ينام - فقرا - دون نساء ، يجد الآن سيداته ، ومن كانت تنظر الى نفسها في الماء ، تمتلك الآن مرآة .

فلتروا : يهيم اقوياء البلد دون عمل ، ولم يعد المعظماء يتلقون خبرا من أى شيء ، وأصبح المراسلون يبعثون الرسائل بأنفسهم .

فلتروا : هؤلاء رجال خبسة أرسلهم ساداتهم ، يقولون : اصنعوا انتم الآن طريقكم ، اما نحن فقد وصلنا (١) .

واضح ان المعنى هنا يصف موسى يجب ان تظهر للمظلومين كحالة مرغوبة للغاية ، غير ان فهم الشاعر يقاها بصعوبة . اذ بينما يدين بوضوح هذه الاوضاع الا انه لا يدينها جيدا .

اقترح جوناتان سويت في كتيب له ان يملح اولاد الفتراء ويعلبوا وبيعوا كاللحم ، حتى يزدهر البلد . اذ كان يقوم بحسابات دقيقة كانت تثبت امكانية اضرار الكثير اذا لم نتردد في استخدام هذه الوسائل .

كان سويت يتحاقق ، فقد كان يبدو مدافعا بكثير من اليقين والجدية عن طريقة تفكير محددة - وان كانت طريقة كريمة بالنسبة له - في قضية اظهرت سفاكته بوضوح لاي شخص . ان أى شخص كان يمكنه ان يكون اكثر فطنة او على اية حال اكثر انسانية من سويت ، وخلسة من لم يكن حتى ذلك الحين صادرا على تفحص الافكار من زاوية نتائجها ،

ان الدعاية للفكر ، في أى مجال كان ، تعد ناعمة بالنسبة للمظلومين . فدعاية كهذه تعتبر ضرورية للغاية ، اذ يعتبر الفكر نشاطا دنيشا في انظمة الاحتكار . وما يعتبر دنيشا هو ذلك الذى يفيد المحصورين في اسفل السلم . ويعتبر امرا دنيشا الاهتمام الدائم بمها يسد الرمق ، واحتكار الاجساد التى يلوح بها للذين يدافعون عن الوطن الذى يتركون فيه نهبا للجوع ، وعدم الايمان بالزميم عندما يسوقهم الى الهاوية ، وعدم الرغبة فى العمل عندما لا يطعمهم القائم به ، والتمرد على سرى السلوك بطريقة مبنية ،

(١) قصيدة الحكيم الفرعوني ترجمها د. سيد البهراوى و د. أمينة رشيد .

واللابالاة تجاه الاسرة عندما لا ينفد الاهتمام بها . الجوعى
دتهون بالتهم ، والذين لا يمتلكون شيئا يدافعون عن متهمين بالجبن ،
والمتشككون في مضطهدهم متهمون بالشك في قوتهم ذاتها ، والمطالبون
بأجر مقابل عملهم متهمون بالكسل وهلم جرا . وفي ظل انظمة
كهذه ، يعتبر الفكر - عسوا - شيئا دنيئا ، وذا سمعة سيئة .
فلم يعد يدرس في اى مكان ، ومتى ظهر ، اضطهد . ولكن تظل هناك
مجالات تمكننا من الاشارة الى النتائج الناجحة للفكر دون عواقب
سيئة ، تلك ، المجالات التى تحتاج فيها الديكتاتورية للفكر : مثلا ، يمكن
عرض نجاح الفكر فى التقنية والفن العسكرى . ان عملية التنظيم
التي تسمح بابتقاء مخزون الصوف لمدة طويلة وباختراع منسوجات
صناعية ، تتطلب فكرا . فساد المساكولات ، اعداد الشباب للحرب ،
كل ذلك يتطلب فكرا ، وهى مسألة من الممكن عرضها . ومن الممكن تحاشي
الغناء على الحرب - بذلك - وهو هدف طائش لهذا الفكر ، وهكذا
فالفكر المنبثق عن مسألة تعد افضل الوسائل للقيام بالحرب ،
يمكن ان يقودنا الى التساؤل عما اذا كان لهذه الحرب من معنى ،
والى انطباقها على مسألة افضل الوسائل لتحاشي حرب عبثية .

بالطبع ، هذه مسألة من الصعب عرضها علنا . فهل يمكن
استغلال الفكر المنتشر ، اى المطروح على نحو معين يجعله يؤثر
على الاحداث ؟ نعم ، يمكن له ان يكون كذلك .

وحتى يظل الاضطهاد ممكنا فى عصر كمصرنا ، وهو يستخدم
لاستغلال اغلبية المواطنين من قبل الاقلية يجب ان يكون هناك موقف
اساسى من المواطنين ، يمتد الى كل مجالات الحياة . فالكثشاف
جديد فى اعلم الاحياء ، كالكثشاف داروين مثلا ، استتاع فجأة
ان يمثل خطرا على الاستغلال ، غير ان الكنيسة ظلت - بمفردها
- منشغلة بأمره ، والشرطة لم تكن قد استشعرت شيئا قط .
وفى السنوات الاخيرة ، انتهت ابحاث الكيميائيين الى نتائج فى مجال
المنظن اصبحت خطيرة فيما يتصل بسلسلة كاملة من المسلمات التى
كان الاستغلال يستند اليها . وبينما كان فيلسوف الدولة البروسى
هيجل منشغلا بابحاث منطقية صعبة ، اعطى لماركس ولينين ،
كلاسيكين الثورة ، مناهج فكرية ذات قيمة لا تقدر . ان تطور
المعلوم يتم بشكل محكم ، ولكن وفق ايقاع متفاوت ، والدولة
ليست قادرة على ان تتابع كل شيء وان تراقبه . ففى امكان ابطال
الحقيقة ان يختاروا لانفسهم مواقع نظائية بمنأى عن الانتظار
نسبيا . ما يهم قبل كل شيء ، هو ان ندرس فكرا صائبا ، اى

فكرا يفحص الاثياء ، والاحداث حتى يستخلص منها الجانب المتغير لها والذي نستطيع تفسيره .

ان الاقوياء يشعرون بفسور عنيق من التغيرات الكبيرة . انهم يفضلون ان يبقى الحال على ما هو عليه ، الف عام لو امكن . يا ليت القمر يظل في مكان ، يا ليت الشمس توقف دورانها ما كان احد ليجوع او يطلب الطعام . عندها اطلقوا النار بالبندقية ، كان ينبغي ان تكون طلقتهم هي الاخرة . ان رؤية الاثياء يبرز منها جانبها المتغير بخاصة تعتبر وسيلة جيدة لتشجيع المضطهدين . وكذلك ، فكرة ان كل شيء وفي كل وضع تناقضا يعلن عن نفسه وينمو هناك شيء ما يستخدم لمعارضة المنتصرين ، وهو الامر الذي يسمح بمقاومتهم . ويمكن ان نتدرب على رؤية العالم من خلال الجدلية ، او مذهب النحول الدائم للاثياء ، وتحليل الامور التي تقوت في لحظتها على الاقوياء . ويمكن استخدامها في علم الاحياء والكيمياء ، كما يمكن التدرب عليها في وصف مصائر أسرة ، دون اشارة الانتباه كثيرا .

فكرة ان كل شيء متعلق باثياء اخرى كثيرة هي نفسها في حالة تغير مستمر ، فكرة خطرة على الديكتاتوريات ، ويمكن لها ان تبرز في اشكال مختلفة ، دون ان تتيح للشرطة فرصة التدخل . ويمكن لوصف واف لكل الظروف ، ولكل العمليات ، التي يقع فيها رجل يفتح دكانا لبيع السجائر ، ان يمثل ضربة قاسية موجهة ضد الديكتاتورية . ومن ثم فان الحكومات التي تقود الجماهير نحو البؤس تعمل على ابعاد هذه الجماهير عن الربط بينها وبين البؤس . وكثيرا ما تتحدث هذه الحكومات عن القدر اذ هو ، وليست هي ، المسئول عن القحط . ومن يهتم بالبحث عن اسباب القحط ، يعتقل حتى قبل ان يصل في بحثه الى الحكومة . ولكن في الامكان عموما الخذر من الاساليب الفارغة حول القدر ، فيمكن اظهار ان قدر الانسان مقدر له بلعل رجال آخرين .

وهذا بدوره يمكن ان يستخدم باشكل متعددة . يمكن ، مثلا ، حكاية تاريخ مزرعة ، ولتكن مزرعة ايسلندية . يقال في كل القرية ان اذى من السحر قد القى عليها ، لذلك فقد القت فلاحه بنفسها في البئر ، وان فلاحا قد شئق نفسه . وفي يوم عرس حيث يتزوج ابن الفلاح من فتاة تجيء بدوطة مكونة من بضعة « ارنبات » (١) من الارض ، يعتمد السحر عن القرية . ولم يتفق اهلها على مسببات النهاية السعيدة . بعضهم اسندوها الى طبيعة الفلاح الشاب المشرقة ، والآخرين الى « ارنبات » الفلاح الشاب .

(١) مقياس فرنسي لمساحة الارض .

والتي سمحت للمزرعة في النهاية ان تعيش . ويمكن تعجيل الأوضاع حتى من خلال قصيدة تصف منظرا طبيعيا ، وذلك بقدر ما ندخل الأشياء التي خلقها الإنسان في الطبيعة .

لكي تنتشر الحقيقة لابد من الحيلة .

الخلاصة :

الحقيقة العظمى لعصرنا هذا ، ولا فائدة من مجرد معرفتها فقط ، ولكن بدون معرفتها لا يمكن ايجاد اية حقيقة أخرى هامة ، هي ان بلداننا تفرق في البربرية لان الملكية الخاصة لوسائل الانتاج محافظ عليها بالقوة . ما فائدة قول شجاع يظهر منه ان الحال الذي نحن غارقون فيه هو حال بربرى (وهذا صحيح للغاية) لو لم نوضح لماذا تفرق فيه ؟ يجب ان نقول ان هناك تعذيبا لان علاقات الملكية الحالية تقرر البقاء . بالطبع ، لو قلنا هذا ، سنفقد اصدقاء كثيرين ، هم ضد التعذيب ، سنستفقدهم لانهم يظنون انه يمكن الحفاظ على علاقات ملكية قائمة بدون تعذيب (وهذا غير صحيح) علينا ان نقول الحقيقة عن النظام البربرى الذي يسود بلادنا حتى يمكن القيام بالعمل الوحيد الذي يستطيع ازالته ، اى العمل الذي يسمح بتغيير علاقات الملكية .

علينا ان نقولها ، من جهة أخرى ، لاكثر الذين يمانون من علاقات الملكية ، الاكثر اهتماما بالغائها ، العمال ، ولذين يمكن ان يتحالفوا معهم لانهم ، حتى ولو كانوا مشاركين في الأرباح ، فانهم ايضا لا يملكون ادوات انتاج .

هذه الصعوبات الخمس ، يجب ان نحلها في آن واحد ، لانه لا يمكننا دراسة الحقيقة من سلطة بربرية دون التفكير في الذين يعانون منها وبينما نحن نزيح دائما أى ظل للجبن ، نبحث عن العلاقات المسيية واضعين في ذهننا اولئك الذين هم مستعدون لجعل معرفتهم مفيدة ، يجب ايضا ان نفكر في توصيل الحقيقة اليهم على نحو يجعلها تتحول الى سلاح بين ايديهم ، وفي نفس الوقت بشسكل متحاييل — الى حد ما — حتى يقوت هذا التوصيل على بقلطة العدو ورد فعله .

ان التزام الكاتب بكتابة الحقيقة ، هو الزام بكل ما سبق قوله .

الشاعر والقضية

(نظرة في شعر فولاذ الأنور)

د. على عثري زايد

ترتبط بداية فولاذ الأنور الشعرية الحقيقية بنصر العاشر من رمضان — على الرغم من أن محاولاته الأولى كانت قد عرفت طريقها الى صفحات الصحف والمجلات المحلية في الصعيد قبل ذلك التاريخ بسنوات ، فمع العاشر من رمضان — قبله بيومين على وجه التحديد كما يقول فولاذ في قصيدة « السادس العظيم » — وفد فولاذ الى القاهرة فتى رقيقا نحىلا يحمل في أعماقه رواسب من ذلك التوجس الفطري التقليدي من القاهرة الذي يحمله في العادة كل وافد اليها من الريف لأول مرة ، ولا سيما اذا كان شاعرا ، على أن احساس فولاذ هذا بالتوجس لم يكن في حدة احساس جيل الخمسينات ، الذي قدم ديوان أحمد عبد المعطى حجازى « مدينة بلا قلب » عنوانا صادقا عليه ، وتعبيرا رائعا عنه ، بل لعمل جزءا كبيرا من توجس فولاذ كان نتيجة لمعايشته لتجربة شعراء هذا الجيل مع القاهرة اكثر منه نتيجة ل احساس حقيقى اصيل ، ومن ثم فانه يعبر عن هذا التوجس تعبيرا رقيقا وادعا ، هو الى الاعتذار اقرب منه الى نفمة اللوم والادانة التى كانت ترتفع عالية من شعر حجازى وجيله :

حسبت ان وجهك الغريب ساعة اللقاء

سيستدير للسوراء

ولكن القاهرة كانت أبر بالفتى الوافد من ان تتركه نهيبا لاي نوع من التوجس — مهما كانت درجته — او آية صورة من الاحساس بالغربة في ربوعها الحانية ، فلم يستدر وجهها الى الوراء لحظة لقائه ، وانما فتحت له أحضانها في حنو ، ووطأت له منابر منتدياتها ، وصفحات صحفها ومجلاتها ، وميكروفونات اذاعاتها يغنى من خلالها للنصر الوليد ، ويعبر

عن احساسه بالامتنان — الممتزج بلون من الشعور بالآثام — نحو القاهرة
التي احسنت وقادته :

وجدت قلبي المقلود يستريح راضيا على يدك
كبيتنا الذي يطل في وداعة على مشارف السهول
فاجهشت عيناى بالبكاء عند نظرة الففران من عينيك

ولم يكن بر القاهرة بالشاعر مقصورا على ما اتاحته له من وسائل
النشر والذيع لشعره ، وانما هيات له الى جانب ذلك حياة جديدة
اكثر تنوعا وتعقيدا وثراء بالتجارب العميقة من تلك التي كان يعيشها في
احضان الصعيد قبل ان يفد الى القاهرة ، كما هيات له الاحتكاك المباشر
بالتيار الثقافي المتدفق بروافده العديدة المتنوعة ، وكان طبيعيا — نتيجة
لذلك — ان تثرى تجاربه الشعرية وترداد غنى وتنوعا وعمقا ، من ناحية ،
وان تنضج ادواته الفنية من ناحية اخرى وترداد رهافة وصقلا .

ومنذ ذلك التاريخ بدا فولاذ رحلته على درب الشعر ، باحثا لخطاه عن
مسار خاص بين زحام الخطى والاقدام التي يفص بها الطريق ، معتمدا
على تطوير ادواته الفنية بداب واخلاص باعتبارها وسيلته الاولى للسير
الوائق على الدرب ، وواهبها ذاته لشعره في تفان صادق ، ومواصلا رحلته
على الطريق الطويل ، وفي بعض الاحيان التي كان يفتر فيها اخلاص
الشاعر للشعر ، وينحرف به المسار الى دروب الزيف والمتاجرة كان الشعر
الصادق الاصيل يتخلى عنه بدوره ويتحول صوته الى بوق في جوقة الزيف
لا يطرب احدا .

والتجربة العمامة في شعر فولاذ الذي اتيح لى ان اطلع عليه تتألف
من بعدين أساسيين : « البعد العاطفى » و « البعد الوطنى » . وعلى الرغم
من أن هذين البعدين كانا يسيران غالبا في خطين متوازيين نادرا ما يلتقيان ،
نائه في بعض الأحوال النادرة التي كان يلتقى فيها البعدان كانت
تجربة الشاعر تصل الى درجة عالية من النضج والعمق والتكامل ، كما
في قصيدة « لأن ما بيننا جسر من الموت » التي تعد أنضج ما قرأت من شعر
فولاذ ، والتي يمتزج فيها البعدان امتزاجا عضويا بارعا لا تكلف فيه
ولا افتعال . وقد تأتى محاولة المزج بين هذين البعدين متكلفة ساذجة كما
في قصيدة « أزمة الحب والموت والميلاد وظهور ايزيس على الشاطئ الآخر »
التي تعد من أنضج القصائد التي تمثل البعد العاطفى ، ومن أفضل قصائد
فولاذ كلها ، وان كان الشاعر لم يوفق فيها توفيقا كبيرا في مزج
بعض ملامح البعد الوطنى بالبعد العاطفى الذي يعد محور القصيدة ، حيث
جاءت هذه الملامح مقحمة على القصيدة ، غريبة على نسيجها الفنى على
نحو ما سنرى .

واذا كنا قد حددنا التجربة العمامة بهذين البعدين فانهما في الحقيقة
لم يكونا أكثر من اطارين عامين تتعدد خلالهما رؤى الشاعر الخاصة وتجاربه
الجزئية وتنوع ملامحها وتتشكل في اشكال كثيرة ، فلامح « البعد العاطفى »
تتردد ما بين الاحتفال بحب جديد يشرق في أفق الشاعر ، والاسى على حب
قديم ينطفئ ، وما بين هذين الحدين تنوع التجارب الخاصة وتتعدد ، وان

كنا لا نعدم أن نحس بنبرة حزن دفين تلون حتى أشد الحان الشاعر فرحا وتوهجا ، وتمثل خيطا أساسيا من خيوط هذا البعد من بعدى تجسرية الشاعر ، فقد ترسب في أعماق الشاعر نتيجة لكثرة تجاربه المخففة في المجال العاطفى احساس دفين بالتوجس والخوف يطالعا أحيانا واضحا صريحا :

أخشى أن نقترب كثيرا من قبر الحلم فنحدر رمادا محترقا في جوف القيعان ويتخفى أحيانا أخرى في صور أخرى تتم عنه ولا تصرح به . وإذا كان البكاء على حب ميت والنفاء لحب جديد يمثلان طرفي هذا البعد من أبعاد تجسرية الشاعر العمامة ، فالحقيقة أن عواطفه دائما كانت مشدودة الى الطرف الأول ، فمعظم القصائد العاطفية في شعره تأبين لتجارب حب مخففة ، والخيوط الأساسية في نسيج هذه المراثى تتألف غالبا من الشكوى ، والعتاب ، والأمل في بعث هذا الحب الميت من جديد ، وقد تمتزج هذه الأحاسيس بنوع من التجلد والتظاهر باللامبالاة ، ولكن شعور الشاعر بالأسى والفقدان كثيرا ما يغلبه ويفضح محاولته للتظاهر باللامبالاة .

ومعظم تجارب البعد العاطفى تتكون من مجموعة من الخيوط الشعورية والنفسية المتشابهة ، أو من مزيج من المشاعر والأحاسيس المختلفة مما يكسب قصائد هذا البعد قدرا طيبا من الفنى والتنوع ، وينأى بها في معظم الأحيان عن أن تكون مجرد تنويعات مبللة على لحن واحد .

وانضج قصائد هذا البعد العاطفى هي تلك التى تبلغ فيها التجربة الشعورية حدا من التركيب وتعدد الخيوط النفسية التى يتألف منها نسيجها يضاف عليها لونا من الدرامية والتركيب الفنى ، كما في قصيدة « أزمنة الحب والموت والميلاد ، وظهور ايزيس على الشاطئ الآخر » التى سبقت الإشارة الى أنها من أنضج القصائد التى تمثل البعد العاطفى في شعر فولاذ ، ومن ثم نهى في حاجة الى وقفة نتعرف من خلالها على أنضج ملامح هذا الجانب من جوانب تجربة الشاعر .

والمحور الشعورى الذى تدور حوله هذه القصيدة هو احساس الشاعر بالتمزق بين تجربتين عاطفتين ، أو لنقل بين وجهين من وجوه المحبوبة ، أولهما منمر طاغ ظالم ، وثانيهما خير حان معطاء ، وهو وجه ايزيس .

وعلى الرغم من أن الشاعر يحاول على امتداد القصيدة أن يوهنا — ويوهم نفسه قبلنا — بأن الصراع محسوم لصالح الوجه الثانى — وجه ايزيس — وأن محسور القصيدة هو المقابلة بين الوجهين لإبراز المفارقة بينهما ، والتعبير عن انحيازه الواعى لوجه ايزيس ، حيث يقسم القصيدة الى جزأين ، يخصص أولهما للتجربة الأولى وثانيهما للتجربة الثانية ، ولا يفتأ طوال الجزأين يعبر عن ادانته للوجه الأول وحفاوته بالوجه الثانى ، أقول على الرغم من هذا كله فإننا بقليل من الامعان لا نلبث أن نكتشف أن الصراع لم يحسم بعد — كما يحاول الشاعر أن يوهنا — وأن المحور الحقيقى للتجربة هو التمزق وليس المقابلة ، والشواهد على هذا كثيرة :

فنغمة الادانة مثلا في الجزء الأول والذي خصمه الشاعر للوجه الأول كثيرا ما تشف وترق حتى تصبح لونا من العتاب الحزين والشكوى الذائبة أكثر تعبيرا عن الادانة والاثهام :

« ... وامننى .. آراك تجيئين نحوى ، ماذا تريدن منى وانت
تخلت عنى من زمن الموت ، كنت تديرين ظهرك لى وأنا غارق
فى الضياع ، ناديك من قاع بحر عميق . دائما كنت
وحدى » .

بل انه حتى فى خلال لحظات ادانته تلك لا تلبث ان تطفو على سطح رؤياه تلك الذكريات الرخية الهائئة ، تلك العلاقة الاولى فتتحول نغمته تماما الى حنين عذب يترقرق بأصنى الأنغام وأدنفها !! .

« عندما اتذكر وجهك فى لحظات انفصالى ينمو بقلبى عشب
رطيب ، ويولد حولى ضوء حبيب ، يصير المكان انتظارا جميلا
لشيء جميل سيأتى ولا بد يأتى » فتضحك فى الحياة ، وتفغرنى
نشوة لا تحد » .

ولعل ابرع ما يكشف حقيقة المحور الاصيل للتجربة هو تلك الادوات الفنية البارة التى استخدمها الشاعر ، وطبيعة استخدامه لها ، فكل ذلك يشي بان المحور الحقيقى للتجربة هو التمزق بين هذين الحنين وليس المقابلة بينهما ، وهذا يقودنا للحديث عن تلك الادوات ، وعن طبيعة توظيف الشاعر لها فى التعبير عن تجربته المركبة تلك .

وأول هذه الادوات وأهمها : الرمز الاسطورى ، حيث استخدم فولاذ معطيات اسطورة « ايزيس واوزوريس » التى استمدتها من الميثولوجيا الفرعونية استخداما فنيا موفقا ، وطبيعة استخدام الشاعر لمعطيات هذه الاسطورة فى القصيدة ينتمى الى ما يمكن ان نسميه منهج توظيف الاسطورة ، بمعنى استخدام معطياتها استخداما رمزيا للايحاء بجوانب تجربته وأبعادها ، بحيث لا تعود هذه المعطيات تحمل مدلولاتها الاسطورية القديمة ، وانما تحمل الدلالات الرمزية المعاصرة التى أسقطها عليها الشاعر .

وقد أسقط الشاعر على كل معطى من معطيات اسطورة « ايزيس واوزوريس » بعد من ابعاد تجربته ، فلم تعد « ايزيس » فى القصيدة تحمل دلالتها الاسطورية القديمة ، وانما أصبحت رمزا للحببية الجديدة ، فى تجربة الحب الجديدة التى يخوضها الشاعر ، حيث :

« تظهر ايزيس تحمل شكلا جديدا ، وحجا جديدا ، ووجها نقيا
صرح الملاح .. يشرق صدقا ، وحبا غنيا .. ويملا قلبى نورا
بنار » أما « اوزيريس » الخير — شقيق ايزيس وحبيبها ،
والذى قتله أخوه « ست » اله الشر ، وبعثر أشلاءه فى البلاد حتى جثتها
« ايزيس » — فان الشاعر يتقمص شخصيته وان كان لم يصرح باسمه
فى القصيدة ، ولكنه يضيف على نفسه الكثير من ملامح « اوزوريس » فى
الاسطورة ، مثل تمزيق جسمه ، ورسو الصناديق التى تحمل أشلاءه على
شاطئ « ايزيس » ، وعودته من شواطئ فينيقيا لبلاده :

((كلامك أنت يلممني من بحور التمزق ، يرسى صناديق جسمي
على شاطئيك ، فابعث في مقلتيك ، القاك واقفة في انتظاري ، تعودين بي
من شواطئ فينيقيا لبلادي ، الى النيل حيث صدى نكرياتي)) .

وهكذا تصبح معطيات الاسطورة رموزا للابعاد النفسية لتجربة
الشاعر . وواضح ان الشاعر يستغل في القصيدة صنيع «ست» بازورويس
في الاسطورة للتعبير عن آثار التجربة الاولى المدمرة في نفسه ، ويستغل
بعث « ايزيس » لاوزوريس وتجميعها لانسلاثة — في الاسطورة ايضا —
في التعبير عن الاثر السحري للتجربة الثانية ، او لمحبوته الثانية في احياء
ما اماتته التجربة الاولى من اجزاء نفسه .

وكان مقتضى هذا الاسلوب في استخدام معطيات الاسطورة ان تأخذ
الحبيبة الاولى ملامح « ست » كما حلت الثانية وجه « ايزيس » ولكن
الشاعر لم يستجب لهذا الاغراء الفني ، وانما كان شديد الاخلاص لشاعره
الحقيقية الكامنة ، فلم يستجب لغير صوتها الصايق في اعماقه ، ومن ثم
فلم يسقط على الوجه الاول ايا من ملامح « ست » ، وهو بدوره شاهد
آخر على ان الصراع في وجدان الشاعر بين الوجهين لم ينحسم تماما وان
شعوره نحو الوجه الاول لم يبلغ حدا من الكراهية والنفور يجعله يجسده في
صورة « ست » ، على الرغم من كثرة الدواعي الفنية وقوتها . . فما زال
هذا الوجه اقرب الى قلبه من ان يسقط عليه ملامح « ست » الشرير .

فاذا ما تركنا هذه الاداة الفنية الاساسية في القصيدة الى اداة اخرى
استخدمها فولاذ ببراعة ايضا على امتداد القصيدة ، وهي المفارقة
التصورية « فسوف نجد في طبيعة توظيفه لهذه الاداة شاهد آخر على ان
بحور التجربة هو التمزق وليس المقابلة .»

والمفارقة التصويرية اداة يستخدمها الشاعر الحديث في قصيدته لابرار
التناقض بين بعدين متناقضين من ابعاد تجربته المتعددة .

وقد استخدم الشاعر في القصيدة عدة مفارقات تصويرية ، اولها
تلك المفارقة العامة الاساسية بين التجريبتين العاطفتين اللتين تقوم عليهما
القصيدة ، فالقصيدة كلها مفارقة تصويرية كبيرة طرفها الاول الجزء
الاول كله الذي يدور حول التجربة الاولى الفاشلة المدمرة ، وطرفها الثاني
هو الجزء الثاني الذي يدور حول التجربة الجديدة الخصبة المحيية .
ولكن لأن التناقض بين طرفي المفارقة في لاوعى الشاعر ليس حقيقيا فان
الشاعر لم يوفق تماما في بناء هذه المفارقة العامة ، على حين وفق توفيقا
كبيرا في بناء بعض المفارقات الجزئية في اطار الجزء الاول من القصيدة ،
حين كان يقابل بين لحظات الصفاء الفريدة في ظل التجربة الاولى ، وما آلت
اليه هذه اللحظات من جفوة وهجر ، وقد عبر الشاعر عن هذا التناقض
بمفارقتين بارعتين هما بمثابة تنويع فني على شعور واحد ، يقول الشاعر
في ثانية هاتين المفارقتين مصورا الطرف الاول لها ، المتمثل في لحظات
التصافي والسعادة وما تضيفه على الحياة من دفء وتفتح وازدهار .

كنت اصحو على اغنيات الصباح ، اقلب تحت الفطاء نراعي ،
واسال عنك الفرائس . . متى يحتويني معا ، بعد ان كنت اسال

عنك الطيور التي أيقظتني ، وكانت أغاريد « فيروز » تحمل
وجهك لي ، وهي تنشر فوق حقول بلادى مع الشمس نور
المحبة .. تنشر دفء الحنان ، فأخرج مبتسما للحياة اطالع
وجهك في صفحة النيل تحت ظلال القصور الوريقة ، في زحفة
الشمس نحو البيوت الاليفة ، في علم الوطن المتألىء فوق القباب المنيفة » .

وهكذا تغنى الحياة بكل مظاهرها ويتفرق الجو كله
بهذا الفناء العلوى في لحظات الصفاء ، ويستغل الشاعر كل
الادوات الشعرية المناسبة لتصوير شفافية هذا الجو وما يتفرق به من
نغم علوى بها في ذلك الموسيقى التي استغلها استغلالا بارعا في هذا الجزء
حيث اضفى عليه عناصر موسيقية خاصة ساعدت على ابراز جانب الفنائية
فيه ، وتتمثل هذه العناصر في تلك القوافى الداخلية التي استخدمها الشاعر
خلال هذا المقطع الذي يمثل كله جزءا من بيت واحد — لان القصيدة مكتوبة
باسلوب « التدوير » الذي يستمر فيه السياق الموسيقى للبيت حتى يستغرق
مقطعا كاملا من مقاطع القصيدة ، وحيانا يستغرق القصيدة برمتها ، وقد
تجاوزت تفاعيل هذا المقطع الستين تفعيلية ومع ذلك لم ينته البيت —
وطبيعى أن تخفت حدة الموسيقى والفنائية في اطار هذا الاسلوب من
أساليب التشكيل الموسيقى للقصيدة ، نتيجة لظالة دور القافية فيه ،
حيث لا تتكرر الا في نهاية المقطع في افضل الاحيان بدل أن تتكرر عدة مرات
فيه في غير أسلوب التدوير ، ولما كان الشاعر هنا محتاجا الى تقوية
عنصر الموسيقى لانه يساعد على تصوير ما يفيض به الجو حول الشاعر
من صفاء مفعن فانه عوض غياب القافية الاساسية بنوع من التقفية الداخلية
— التي كان البلاغيون والنقاد القدماء يطلقون عليها اسم « الترصيع » —
ونلك في الكلمات « الوريقة » و « الاليفة » و « المنيفة » وهي كلها ليست قوافى
لانها ليست نهايات موسيقية لأبيات ، وإنما هي قواف داخلية في ذلك البيت
الطويل .

المهم أن الشاعر نجح في استغلال هذا العنصر — مع بقية العناصر
الموسيقية الأخرى — في تصوير هذا الطرف الأول من طرفى المفارقة الجزئية
التي يقابل فيها بين حالتين من حالات علاقته بالمحبة الأولى ، حيث تترق
الحياة كلها حوله بالبشاشة والحبور والتفريد ، أما في حالة الجفوة والهجر
— التي تمثل الطرف الثانى من طرفى المفارقة — فقد :

... « صرت أفزع حين أنام ، وان اقبل الصبح أرفع عنى
الغطاء ولا أستطيع التنفس ، قلبى يشبهق في بركة من دماء ،
أغاريد « فيروز » تحمل رائحة النار ، تحرق كل الحقول الجميلة
في وطنى بعد ما صار جسمى على النيل يطفو ويطفو ، ويحمله
الموج للبحر يوما فشهرأ فشهرأ ، وأنت على الشط تنسفلين
بعد النجوم .. ولا تنظرين الفريق »

وهكذا يبرز بشكل بارع التناقض بين طرفى المفارقة لانه تناقض
حقيقى بين احساس الشاعر بالسعادة في حالة صفو العلاقة الاولى ،
واحساسه بالتعاسة في حالة تلبدتها بغيوم الهجر والجفاء ، ولم يبلغ الشاعر
هذا القدر من التوفيق في ابراز التناقض بين طرفى المفارقة الكبرى في القصيدة

الذين يتمثل أولهما في التجربة الأولى برمتها ، والثاني في التجربة الجديدة برمتها ، لان التناقض بين هذين الطرفين ليس حقيقيا .

وقد استخدم الشاعر في القصيدة الى جانب هاتين الاداتين الاساسيتين مجموعة من الادوات الفنية الاخرى من ابرزها أسلوب التكرار اللغوي الذي وظفه الشاعر ببراعة في معظم الاحيان لاداء الوظيفة التعبيرية التقليدية للتكرار وهي ابراز بعض الابعاد الشعورية للتجربة عن طريق اللاحاح عليها ، من مثل ذلك التكرار الناجح لعبارة « دائها كنت وحدي » في نهاية كل مقطع من مقاطع الجزء الاول من القصيدة لابراز احساسه بالوحدة قبل اشراق وجهه « ايزيس » في افق رؤياه ، ومن ثم فقد وفق الشاعر في عدم تكراره هذه العبارة في المقطع الاخير من هذا الجزء الاول ، بعد ان لاحت « ايزيس » في افق حياته « تحمل » شكلا جديدا وحجبا جديدا ، ووجها نقيبا صريح الملامح يشرق صدقا وحبا غنيا .

على ان الشاعر يستخدم في هذه القصيدة لونا آخر من التكرار يحمل الى جانب دلالاته التقليدية تلك دلالة اخرى نفسية ، تدعم الافتراض بان الصراع بين الوجهين لم ينحسم تماما في وجدان الشاعر . واعنى بهذا التكرار قول الشاعر :

« فان جدارا من الكره بيني وبينك يعلو ، وينطفئ النور في مقلتيك ... ويعلو الجدار ، يذبل ثفرك ... يعلو الجدار ، ويشحب وجهك يغرب ... يعلو الجدار ، ووجهك يغرب .. يغرب .. يغرب » .

فالشاعر يريد بهذا التكرار اللاهث ان يقنع نفسه — قبل ان يقنعا — بان ما يقوله هو الحقيقة ، وهو يتجه بهذا التكرار الى وجدانه اكثر مما يتجه به اليها ، يحاصره ويلج به عليه حتى لا يجد مناسا من التسليم له بما يريد .

بقي ان نشير — قبل ان نترك هذه القصيدة ونترك معها البعد العاطفي في شعر فولاذ — الى ما سبق ان المحنا اليه من محاولة الشاعر المتكلفة في مزج بعض ملامح البعد الوطني بملامح البعد العاطفي في هذه القصيدة ، وذلك في المقطع الذي يتحدث فيه عن النضال ، وعن اسفه لتخلفه عن ركب انداده الثائرين . الخ ، فهذا المقطع يبدو غريبا على جو القصيدة ، ومقحما على سياقها النفسي والشعوري ، بالاضافة الى ما فيه هو ذاته من خطابية عالية .

ولعل هذه الاشارة تصلح مدخلا طبيعيا للحديث عن البعد الوطني في شعر فولاذ . فالحقيقة ان الشاعر لم يستطع ان يعانى هذا البعد من بعدى التجربة العامة في شعره بنفس العمق والتفانى اللذين عانى بهما البعد الاول ولم يسلم ذاته لهذا البعد على نحو ما اسلمها للبعد الاول . ومن ثم فقد جاءت معظم القصائد التي تمثل هذا البعد تلهب بحماس الانفعال الطارئ اكثر مما تتوهج بحرارة المعاناة الصادقة العميقة ، وقد انعكس هذا على معظم الادوات التي استخدمها في هذه القصائد حيث تطنى عليها نبوة حماسية عالية ، ولم يسلم من هذه النبوة سوى قصائد قليلة اخلص فيها لعاطفته الخاصة البسيطة ولم يترك مشاعره تنحرف في تيار

الحماس الجارف ، كما أن هناك قصائد أخرى يتذبذب فيها الشاعر بين
الاخلاص لعاطفته الخاصة والانسياق في تيار الحماس العام ، كقصيدة
« السادس العظيم » التي تكاد تنقسم الى قصيدتين مختلفتين ، تفيض اولاهما
بنفء العاطفة الصادقة العميقة بينما ترتفع من ثانيتهما النبرة الحماسية
المجلجلة :

« فقلت يا قوافل الزمان
توقفي .. لتتبعي خطاي نحو مشرق النهار
هناك رحلة الزمان تستقر
هناك في سينا »

ستبصرين من على الحدود يرفعون وجه مصر شامخا على البطاح
ويصهرون بالدماء حائط الحديد عن مداخل الصباح «
ويبقى بعد ذلك الاستثناء الاكبر من هذه الظاهرة وهي قصيدة « لان
ما بيننا جسر من الموت » التي تمثل تطورا جذريا وخطيرا في الرؤية الوطنية
عند فولاذ بل في تجربته الشعرية كلها ، فقد وقع فولاذ في هذه
القصيدة على تجربة بالغة العمق والثراء والتركيب ، وعانها وتمثلها بعمق
ونفاذ بالفين ، ومن ثم فقد جاءت هذه القصيدة علامة بارزة على طريق
فولاذ الشعري .

ولا تعود قيمة هذه القصيدة الى مجرد نضج الرؤية الشعرية وعمق
التجربة وثنائها فيها ، وانما تعود قبل ذلك الى هذا البناء الشعري البارع
الذي جسده به هذه التجربة بأبعادها العديدة المتشابكة ، والى رهافة
الادوات الشعرية التي استخدمها في هذا البناء ، حيث استخدم فيه —
بمقدرة ملحوظة — كل الادوات الشعرية التي يستخدمها الشاعر الحديث
من صورة ورمز وهوسيقى ومفارقة تصويرية وحوار واستغلال للامكانيات
اللغوية المختلفة ، كل ذلك في نسيج شعري على قدر كبير من الاحكام
والتلاحم ، وهكذا حين يمنح الشاعر ذاته لتجربته ويخلص لها فأنها بدورها
تمنحه عطاءها السخي الوفير ، وتقوده الى كثر الشعر المسحور يفترف من
جواهره ما يشاء .

والقصيدة تبدأ بداية تلوح للوهلة الاولى كما لو كانت غريبة عن
نسيجها ، ومقحمة على سياقها النفسي والشعوري ، حيث يحدثنا الشاعر
في بداية القصيدة عن حفل شعري مل انسحب منه الشاعر مع صاحبه :

« قبل ان ينتهي حفلهم ، حيث شعرهم في الوصال وفي الهجر
غث ضعيف ، وحيث كل الكلام معاد يثير اضطرابي ، ويربك
ما بي من الصفو . . . »

يبدو هذا المدخل للوهلة الاولى — غريبا عن الجو العام للقصيدة الذي
يضطرم بقضية الجماهير ، والتحام الشاعر بها وفنائها فيها ، ولكننا
لا نلبث ان نكتشف بعد قليل أن هذا المدخل من صميم نسيج القصيدة ، وأنه
لبنة أساسية من أهم لبنات بنائها ، فالشاعر الذي سيشارك الجماهير
قضبتها بعد قليل يبدأ من الثورة على واقعه الخاص الراكد — الذي هو
بدوره صورة من صور الواقع العام — وهو يعبر عن هذه الثورة تعبيرا

هائلا ، أقرب ما يكون الى السلبية ، بحيث يكتفى بالانسحاب من هذا الحقل
المجل الرتيب ، مصطبحا معه صديقه ، التي قد يعبر اصطحابه لها عن
انه لم ينقص بعد انفضاء حقيقيا عن هذا الواقع الراكذ ومن ثم فقد اصطحب
معه هذه الصديقة التي يمكن أن تمثل رمزا من رموز هذا الواقع الذي يثور
عليه بالهرب منه — وسنرى كيف يوظف الشاعر هذا الرمز توظيفا بارعا
في تطور سياق القصيدة وتنمية بنائها — وليس غريبا ان يكون ما اصطحبه
الشاعر من هذا الواقع هو انبل ما فيه ، وهو الحب ، ولذلك فسوف تكون
معاناته كبيرة في التحرر من هذا الأثر الآخر من آثار هذا الواقع وسيظل
لفترة مرتبطا به ، ومرتبطا من خلاله بالكثير من قيم هذا الواقع الذي «تسلل»
منه . وليس أدل على ذلك من أنه بعد هربه من ذلك الواقع الذي عبر عن
ضيقه به ما زال يعيش رواسبه ، مثلة في ذلك الحلم العاطفي الرومانسي
الفريد الذي كان يعيشه مع صاحبتة :

« استدرت ، وبادلتها نظرة الحب ، فابتسمت ، وضغطت على يدها
همست » .

وهنا ينتهي بنا هذا المدخل البارع الى خضم التجربة المحتدم ، حيث
يفيق الشاعر وصاحبتة من حلمهما العاطفي على صرخة الجماهير الغاضبة
.. «بلادى .. بلادى .. بلادى» «الرغيف .. الرغيف .. الرغيف» .

ولنلاحظ هنا استخدام الشاعر لثلاث من الادوات الفنية التي
برع في استخدامها على امتداد القصيدة . وهى « المفارقة التصويرية » و
« التكرار » و « القطع » .

أما المفارقة التصويرية فيستخدمها لإبراز التناقض الفادح بين الواقع
الراكذ الذي هرب منه منذ قليل ، وبين هذا الواقع المضطرم الغاضب ، بين
ركود وغثاء شعر الهجر والوصال المعاد البارد الضعيف ، وبين احتدام
« بلادى .. بلادى .. بلادى » «الرغيف .. الرغيف .. الرغيف» .
وسوف تظل هذه المفارقة التصويرية واحدة من أهم الادوات التي يعتمد عليها
في إبراز حدة التناقض بين الواقعين .

أما التكرار فسوف يستخدمه الشاعر بدوره على امتداد القصيدة —
ربما بأكثر مما يستخدم المفارقة التصويرية — للتعبير عن كثرة من الابعاد
المتعددة للتجربة ، وهو يستخدم هنا تكرارا مركبا ، حيث يجسد صيحة
الجماهير في شعارين ثائرين يتألف كل منهما من تكرار كلمة واحدة هى
« بلادى » فى الشعار الاول ، و « الرغيف » فى الشعار الثانى ، ولنلاحظ
ارتباط البلد هنا بالرغيف ، فهما شيئان لا ينفصلان ... ويكرر الشاعر
هذين الشعارين على امتداد القصيدة تعبيرا عن صيحة الجماهير الغاضبة .

أما أسلوب « القطع » فان الشاعر يقطع هنا حواراه العاطفى الحالم
مع صديقه بصيحة الجماهير الغاضبة قبل أن يتم عبارته ، وذلك حين تسأله
الصديقة هامة « كيف تمسكنى » فيرد عليها « قلت : انى... » وهنا لا يتم
جملته حيث تقطعها صرخة الجماهير « بلادى ... بلادى ... بلادى » وأن
الشاعر يعبر هنا لا شعوريا عن رغبته الكامنة فى أن يتبنى صرخة الجماهير
وأن يستبدلها بصوته الخاص ، وسوف يستخدم الشاعر أسلوب القطع

هذا مرتين آخرين في القصيدة ، وفي كلتا المرتين سيقطع على نفس العبارة التي قطع عليها هذه المرة وهي عبارة « قلت : انى . . » .

ويبدأ الشاعر يفيق على حقيقة واقعه الخامل الخامد — وان كان لم ينقسم عنه — ويبدأ تمزقه بين الواقعين في عمق لاوعيه ، أو لنقل بين وعيه ولا وعيه ، فهو بوعيه مشدود الى واقعه الخامل الكسول ، ولكن في لا وعيه رغبة دفينة في الانفصام الكلى عن هذا الواقع ، والاندماج في الواقع الحى الغاضب الجديد ، وقد عبر عن هذه الرغبة — لا شعورياً — بقطع الواقع الجديد الغاضب ، كما عبر تعبيرا لا شعوريا آخر عميق الدلالة : وذلك حين عبر عن رد فعله نحو صرخة « **بلادى . . بلادى . .** » و « **الرغيف . . الرغيف . . الرغيف** » بثلاث عبارات حاسمة قصيرة تتتابع بدون روابط أو أدوات وصل لغوية —

واسقاط الروابط وأدوات الوصل وسيلة أخرى من الوسائل التي استغلها الشاعر بنجاح في القصيدة — وهذه العبارات — الكلمات هي : « انتبهنا . . اصطدما . . انفصلنا » ، وهو يتحدث هنا عنه وعن صديقه التي ما زال يصطحبها كرمز من رموز واقعه الخامد ، والعبارات الثلاث تحمل دلالتين ، أولهما واقعية مباشرة تعبر عن رد الفعل الواقعى لاصطدامه وصاحبه بحركة الجاهيز الغاضبة ، والثانية رمزية لا شعورية ، تعبر عن رغبة الشاعر الكامنة — التي المحض اليها — في الانفصام عن واقعه الخاص المدان والاندماج في هذا الواقع الجديد . وفي اطار الدلالة الاولى تحمل العبارات الثلاث دلالتها الواقعية المباشرة ، وتحمل الصديقة دلالتها المباشرة بحيث يصبح « انتباهه » معها ، « واصطدامه » بها ، و « انفصاله » عنها ، انتباهها واصطدامها وانفصالا واقعيا أمام زحف الجاهيز الغاضبة المكتسحة . أما في اطار الدلالة الثانية فان الصديقة تحمل دلالتها الرمزية — باعتبارها آخر اثار الواقع الكسول الذى أدانه الشاعر منذ قليل ، وأعلن ثورته السلبية عليه — ومن ثم تأخذ العبارات دلالات رمزية ونفسية عميقة ، فانتباه الشاعر — أمام صرخة « **بلادى . . بلادى . .** » — يصبح انتباهها على موآت واقعه الخالد المدان وحيوية هذا الواقع الجديد ، وليس مجرد انتباهه من ذلك الحلم العاطفى الذى كان يعيشه مع صاحبه قبل أن تدهمهما صرخة الجاهيز ، وبالتالي يصبح الاصطدام اصطداما بذلك الواقع الخامد بكل رموزه وآثاره ، وأخيرا يصبح الانفصال ليس مجرد الانفصال الواقعى من صاحبه في غمرة الزحام ، وإنما هو الانفصال — اللاشعورى — عن هذا الواقع الراكد بكل قبيح وأشكاله .

ويبدأ تمزق الشاعر بين الواقعين يصعد تدريجيا الى طبقة الشعور ، ومن ثم يصبح أكثر حدة وقسوة ، ويصبح تردد الشاعر أكثر وضوحا لأنه يبدأ يدرك الثمن الفادح لانفصامه عن واقعه الخاص واستبدال هذا الواقع الجديد به ، ولا يتمثل هذا الثمن في مجرد مواجهة القنابل المسيلة للدموع ، والزحف بين العصي وبين الدروع ، فهذا كله — مهما بلغت قسوته — هين ومحتمل وإنما تتمثل في أن الانتقال الى هذا الواقع الجديد لا يتم الا عبر تحطيم أشياء كثيرة في واقعه الخامد الراكد ، وبعض هذه الأشياء حميم ومضى عليه عمر ، ولكنه الثمن الفادح لتغيير هذا الواقع ، ومن ثم فإن الصراع كلما تصاعد الى طبقة الوعي أصبح الشاعر أكثر إدراكا لفداحة هذا الثمن ،

فصرخة « بلادى .. بلادى .. بلادى .. » الجلييلة تمزج بترنج اشارات المرور .. وسقوطها تحت الحجارة — هل ذلك تعبير لا شعورى آخر عن سقوط عوامل الانضباط والتنظيم ؟ ! — وبعودة المركبات « مفزعة تستفيث بحجر قريب » . والجماهير التى « تهتف بأسمك يا مصر » هى ذاتها الجماهير التى « تقنف وجهك يا مصر » . وعلى الرغم من احساس الشاعر البارع بان ما تقنفه هذه الجماهير من وجه مصر انما هو وجهها الزائف المصبوغ ، وان ما يسيل من جراحات هذا الوجه انما هو تلك الاصباغ الفاقعة الزائفة ، ربما ليكتشف من خلفها وجهها الحقيقى الاصيل ، وعلى الرغم من تعبير الشاعر الرائع عن هذا الاحساس :

« شارعاً شارعاً يتجرح وجهك يا مصر ، تنزف منه مساحيقك الفاقعة »

اقول على الرغم من هذا كله فان الشاعر يدرك بوعى مدى الخسارة وعمق فداحة الثمن ، وذلك حين يختار الفعل « تنزف » ليعبر به عما يسيل من وجه مصر الزائف من أصباغ فاقعة ، فهو يدرك فى النهاية أن هذا لون من النزيف بكل ما فى النزيف من آلام ومخاطر .

ولاكتفى بدلالة هذه الصورة البارة بل يمضى ينميتها ويجزؤها ويبرز تفصيلاتها حتى ليكاد يعبر عن تمزقه وضياعه تعبيراً هائلاً « فوجه مصر لم يعد « يتجرح » وانما « يتساقط » وليس وجهها الفاقع المصبوغ فقط .. — المثل فى واجهات الملائكة هو الذى يتساقط وانما يتساقط معه أيضاً وجهها المشرق المضيء — المتمثل فى فوانيسها الساطعة .

وقد لا تحمل الفوانيس هذه أكثر من دلالتها الواقعية فنقترب بهذا أن تكون ملهماً من ملامح الوجه الزائف المصبوغ ، وحتى مع ذلك فأى ثمن فادح هذا الذى يقتضيه الانفصام عن هذا الواقع المدان ؟ ! وبعد ذلك يعبر الشاعر تعبيراً شبه مباشر عن تمزقه وضياعه وحيرته والامه بين الواقعين :

« وانا قطعة قطعة يتساقط قلبى ، شارعاً شارعاً كان خطوى يضيع »

وقد عاد الشاعر فى هذا المقطع مرة ثانية الى التكرار فاستخدمه استخداماً موفقاً فى ابراز دقائق مشاعره حيث يركز على التفاصيل ويؤكدّها عن طريق تكرارها ، ويطيء الإيقاع هنا بطناً ملموساً ومقصوداً يسمح بتأمل دقائق العاطفة واستيعابها ، ويقوم التكرار هنا بدور كبير فى أداء هذه المهمة على الرغم مما يبدو على استخدام الشاعر له هنا من تأثير واضح باستخدام الشاعر الكبير أمل دنقل لهذه الصورة من التكرار فى قصيدته الرائعة « سفر الف دال » .

ويستمر الصراع فى وجدان الشاعر بين العالمين ، ويصبح أكثر تبلوراً ويصبح الشاعر بالتالى أكثر استعداداً لقبول التضحية الكبيرة التى يتطلبها التحول ، وأكثر اقتناعاً بضرورة هذه الآلام وهذه التمزقات :

« أتدري أنك تبدين أروع بين الندماء وبين الدموع »

ويتحول مسار التجربة الشعورية هنا تحولاً جديداً ، ويأخذ التمزق صورة جديدة هى صورة الحوار الداخلى بينه وبين مصر ، حوار يفيض بالحب

والود والعتاب والفضب ، حيث يستعيد في خياله ذلك الوجه القديم الوديع
القرير الحانى لمصر ، الذى رأى فيه — فى قصيدة « السادس العظيم » —
« وجه جدته القديم قبل رحلة الافول » ، يضم فى التفاتة الحنان جسمه النحيل »
ذلك الوجه الهادىء الوداع العطوف الذى كان يملأ خياله وقلبه فى طفولته
حيث كان يحسها :

.. « قلبين يلتحمان ، وخدين يلتصقان ، وناسا يسرون
يبتسمون ، وأرضا لها شجر تحته يستريح المسنون ، سرب
حمام يحط على البيت ، أغنية فى السماء ترغرف »

انها صورة بالغة الصفاء والنقاء والشفافية لذلك الوجه القديم ،
صورة كانت تناسب براءة رؤيا الصغير وشفافيتها ، وقد استخدم الشاعر
هنا الموسيقى استخدامها بارعا فى التعبير عن شفافية هذا الجو الرقراق ،
وتوجهه بالنغم — على نحو ما استغلها لنفس الغرض فى قصيدة
« أزمنة الحب والموت وال ميلاد وظهور ايزيس على الشاطئ الآخر » —
حيث استخدم هنا عناصر موسيقية اضافية تزيد من تأثير الجانب الموسيقى
وبروزه ، فصورة وجه مصر هذه يحتويها بيت واحد مدور ، مداه اربعون
تفعيلة ، ولكن الشاعر يعوض غياب التقفية بعدة قواف داخلية تزيد بها
القيمة الموسيقية ، ويتنوع معها ايقاع البيت الاساسى « المتدارك » الى
مجموعة من الايقاعات الداخلية المتنوعة « المتقاربة » على النحو التالى :

... « أحسك قلبين يلتحمان

وخدين يلتصقان

وناسا يسرون يبتسمون

وأرضا لها شجر تحته يستريح المسنون »

فالسطور الاربعة تبدو كما لو كانت ابيانا مستقلة من « المتقارب » ،
ولكنها فى الحقيقة ليست سوى اجزاء من بيت واحد طويل من « المتدارك »
الذى هو ايقاع القصيدة الاساسى ، وقد استطاع الشاعر بهذه القوافى
الداخلية ان ينوع الايقاع على هذا النحو ، وان يعوض غياب عنصر التقفية
الاساسية ، وان يثرى بالتالى تأثير عنصر الموسيقى الذى ساعد مساعدة
كبيرة فى الايحاء بهذا الجو الرقراق العذب الذى يفيض بالشفافية والغناء .

هكذا يبدأ الحوار بين الشاعر ومصر هادىء النبرة وديعا غنبا رقرقا
ثم يبدأ ايقاعه فى الاسراع ونبرته فى الارتفاع حتى ليكاد يتحول الى نوع من
الصراخ اللاهث ، المتارجح بين المناجاة والبوح والعتاب والرفض ، فالصورة
التي كانت تعيش لمصر فى خيال الشاعر فى صباه قد تغيرت ... أصبحت
اقل شفافية واقل صفاء وعذوبة ... ولكنها فى الوقت نفسه أصبحت أكثر
صدقا وواقعية ، والشاعر يريد ان يرتد بهذا الوجه الى صفاته الأول ...
وبدون مساومة ، ومن ثم فإنه يرفض ان يتلقن عن مصر حكمتها الخالدة فى
الصبر على ما تكره حتى يتغير .. انه يصرخ فيها رافضا :

« ... لا ... اعقدى حاجبيك ، بنوك يموتون تحت تعسف

من يخدعونك ، تدفن اجسادهم بين جنبيك دون كفن ..

أحزنى كى يعود هوانا مناصفة ، وأسانا مشاركة
أشعرينا بأنك تبكين حين ننوح ، تجوعين حين نجوع ، نثنين
حين نثن

انه لا يريد منها أن تتزين بالأصباغ والمساحيق الفاقعة لمن يخدعونها .
يريد أن تشارك أبناءها المتألمين آلامهم وجراحهم وجوعهم .
ويبدأ الشاعر — بوعى هذه المرة — ينفصم عن الواقع الذى تسلك
منه فى بداية القصيدة ، ويندمج فى الواقع الجديد ، وان كان الواقع القديم
لا ينى يقطع عليه رحلة اندماجه فى الواقع الجديد ، حيث لا تنى صديقتة —
الرمز الباقي من رموز الواقع القديم — تقطع عليه مسار رحلته الى هذا
الواقع الجديد ، ولا ينى يحس بنوع من الارتباط بها ، على الرغم من شعوره
الواعى بالسودود والاسوار التى بدأت تنهض بيته وبينها ، او التى بدا
يكشفها فى رحلة وعية الجديدة :

« بيتنا — ان اردنا المسير معا — وطن ، واسى ، وجسور بيتنا
((الرغيف .. الرغيف) ((بلادى .. بلادى) ((بلادى »

ولكنه حتى مع احساسه هذا بتلك الحواجز التى تحول بينهما فانه يظل
مشدودا اليها بنوع من الوفاء الفطرى ، وربما بنوع من الارتباط الموروث بهذا
الواقع الذى تمثله ، ولذلك فانه حتى حين يصل الى قرار نهائى
بالانفصال عنها ، وتوديعها الوداع الاخير ، فانه يودعها فى حنو بالغ :
((.. لا بد ان اطمئن وانت تسيرين فى المفقرق) ((

بل انه قبل ان يودعها ليخطو خطواته الأخيرة نحو هذا الواقع الجديد ،
يحرص على التزود منها ، فهو يريد ان يتزود لرحلته الجديدة من ماضيه
الذى ينفصم عنه بأنبيل وأوضاً ما فيه :

« قربى وجهك الآن منى فى هذه اللحظة القاطعة » .

وتودعه الصديقة على موعد فى الصباح ، ويردد ذاهلا ،
وهى تختفى عن نظاره : « نلتقى فى الصباح »

وهكذا تختفى الصديقة — آخر رموز ما ضيه القديم — نهائيا من أفق
رؤياه ، لتحتل مصر وحدها كل امتداد هذا الأفق ، ولكى لا يرى سواها ،
ولكى لا يبقى فى خاطره الا تلك الحوار العائب الذائب اللاتب الغاضب
الصاحب بينه وبينها .

ومن قبل استغل الشاعر فى القصيدة عنصر الحوار عدة استغلالات
بارعة ، فهو تارة حوار واقعى بينه وبين صاحبتة يعبر عن تذبذبه بين الوفاء
لها والاستجابة لنداء الواقع الجديد ، وطورا آخر هو حوار فنى بين
عنصرين من عناصر الموقف الذى يصوره ، كذلك الحوار بين هتاف الجماهير
ورصاص البوليس ، « الهتاف يدوى .. الرصاص يرد ، الهتاف يدوى ..
الرصاص يرد » ويقوم التكرار هنا بدوره فى التعبير عن استمرارية الصراع
بين هتاف الجماهير ورصاص البوليس ، وطورا ثالثا يأخذ الحوار شكل
صوتين متحاورين من الاصوات المتصارعة فى القصيدة ، كالتعبير عن صوت
الهم الخاص للشاعر وصاحبتة فى البداية الممثل فى عودتها للبيت راجبة
وصوت الهم العام الذى يمثله صرخة الجماهير الغاضبة بعدم امكانية
استمرار الصبر على الجوع .

— لم يعد ممكنا ان تعود لبيتك رابكة ..

— جاعنا الصوت مشتعلا ..

لم يعد ممكنا ان نجوع »

أما هنا فان الحوار صورة جديدة ورائعة — على الرغم مما يشوب بعض جوانبه من تطويل واضطراب غير موظف — حيث تتصاعد سرعة ايقاعه في خط بياني مع تصاعد الخطر المحدث بمصر ، وحيث يمتزج الواقع الخارجى بالتداعيات الداخلية امتزاجا موفقا ، وحيث تتراوح النبذة ما بين البوح الذائب والعتاب الغاضب . يبدأ الخطر المحدث بمصر ينمو ويتزايد ، ان المساحيق الفاقعة لم تعد هى وحدها التى تتساقط عن وجه مصر ، وانما يسقط معها تاج مصر ، وتوشك هى ذاتها على السقوط والتداعى ، فصدرها يتفجر بالدم ، وهنا ينسى الشاعر كل عتاب وكل غضب وكل تعزق وكل تردد ، ويندفع اليها فى لهفة عارمة ووله مضطرم ، ويسرع الايقاع ويلهث فى مقطع من أكثر مقاطع القصيدة عرامة وتدفعاً ، ويستغل الشاعر أداتين بارعتين لتصوير هذه الלהفة المتدفقة المحتمة ، وهما « أسقاط الروابط اللغوية » و « التكرار » حيث تنساب العبارات متدفقة يسابق بعضها بعضاً دون أية روابط ، بل يتداخل بعضها ببعض على نحو بارع يصور مدى اندفاع الشاعر وتدفق عاطفته ، كالتداخل والتقاطع البارع بين العبارات فى الجزء التالى :

« .. أجرى اليك ، ويهبط صدرك » أجرى ، ويعلو وأجرى .. »
فكان الشاعر لا يطيق صبرا حتى يعلو صدرها ، فيسابق اليها النفس ، وليصل اليها حتى قبل ان تكمل تنفسها . ولأول مرة فى القصيدة يتبنى الشاعر صرخة الجاهل بوعى « بلادى .. بلادى .. بلادى » يصبها فى سمع مصر بوله . وتتدفق عبارات المقطع بعد ذلك يمتزج فيها التكرار بأسقاط ادوات الوصل اللغوية فى التعبير عن لهفته واحتدام حبه ، فأكثر الأفعال تكرارا وترددا فى المقطع هى الأفعال « أجرى » و « حذقت » و « اصرخ » ، والجرى هو أسرع انواع السير ، والتحديق أحد انواع النظر ، والصراخ أعلى درجات الصوت ، وهكذا يتأزر اختيار الأفعال مع التردد غير المنتظم لها ، وتعلو حدة النبذة ويسرع الايقاع ، ويلهث .. لينتهى بنفمة قرار هادئة وحاسمة ونهائية « احبك يا مصر » .

لقد خطا الشاعر خطواته النهائية الى الواقع الجديد ، متحملا بوعى كل عذابه وكل المعاناة الباهظة التى تتطلبها ، حيث كان الحرس فى انتظاره يقفونه فوق ظهر الفرس ويكلونه بالقيود وتنتهى القصيدة والشاعر يتوجه الى مصر بتلك العبارة التى توجه بها فى ذهول منذ قليل الى صاحبه وهو يودعها الوداع الاخير : « نلتقى فى الصباح » ويأخذ الصباح هنا دلالة رمزية بارعة وجميلة ، تعبيرا عن انه لم يعد فى فؤاده مكان لغير حب مصر .

تنتهى القصيدة لتبدأ بانتهائها مرحلة جديدة فى رحلة فولاذ الشعرية ، مرحلة ضاعت منه فيها القضية فضاع منه الشعر ، ولكنها كانت مرحلة ضرورية ليكتشف الشاعر انه لا شعر حقيقيا بدون قضية ، ولعل فولاذ الآن استرد قضيته ، واسترد شعره ، وقد يكون لهذه المرحلة وما تلاها حديث آخر .

د. على عشرين زايد

* من ابداع الأرض المحتلة :

كأنه الصفر ..

على الخليلي

.. منذ سنوات ، وخاصة في مرحلة السبعينيات ، انقطعت صلتنا بالانتاج الأدبي والفني ، في فلسطين المحتلة ، ولم يعد يصلنا من الابداع العربي الا القليل النادر ، وفي ظروف محدودة جدا ، حتى الاسماء التي عرفناها بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، ورددنا أشعارها ، وتناقلنا قصصها اختفى أحدث انتاجها من الصحف والمجلات المصرية خاصة ، ومن وسائل الاعلام العربي عامة ، وبدا كأن هناك تجاهلا متعمدا للحركة الأدبية العربية في فلسطين المحتلة ، في نفس الوقت تواصل الحركة الأدبية العربية في الأرض المحتلة تقدمها ، وتفرز أصواتا جديدة مهمة جدا ، وهذا يدعونا الى الالتفات الى الواقع الحقيقي الذي لا يجد صدى في وسائل الاعلام العربية الرسمية ، و (أدب ونقد) تقدم هذه القصيدة للشاعر الفلسطيني على الخليلي الذي ينشر انتاجه لأول مرة في مصر ، وقد نشرت هذه القصيدة في مجلة (الفجر الجديد) التي تصدر في القدس المحتلة .

- ١ -

ايتها الزنزانة المعتقة

كخبرة العيد ولا عيد

واحزان المبيد

في بقية السكر

وفي بقية النشيد

كلماطم على عينيه

أرخى من يديه

أشارة ،

وكلما صحا

محا

اشارة

وكلما ..

ايتها المعلقة

تفاعلى ،

تفاعلى !

تصطدم الموجة بالموجة عند كل ساحل

وتستريح ،

زنبقة

تخرج من مهجة ناحل

وهشقة

تنهار فوق كاهل

تفاعلى !

نموت ،

ثم لا نموت

مرة ،

ومرتين ،

هكذا ، ولابس الطاغوت

مثل اى ثوب يخلعه

لا بد . عاريا يخر . عاريا يفر . عاريا

وتصفعه

فقاعة من دمه

ومرتين ..

مثل اى طالع ونازل

ومثل اى محرقة

يرغ في رهـادها النـدى
نـدى ،

وتسكن البيـوت
هكذا . والبحر ليس الحوت
قالت التواريس المـصلحة
ولم تزد ،
ايتهـا ...

الطفولة الحطام
والكهولة الحطام
والحمائم الحطام
والبيارق الحطام
والاحـسـام
والاقـسـام
والارحام
تفاعلى ،

تفاعلى !

يدوم عزكم ، يدوم .. دام
يا دينا المدام
يا مدحهم دمايل الدوام
للامام لالامام !
دام ، حام .. سام !
تفاعلى !
ترلسلى !

والقدس مشرقة
وهـشـرة
وهـشـرة

وَكَلِمًا اسْتَطَالَ لِيُهَا

أطلت العنقاء من غوضها

ومن فروضها ،

ومن أسطورة تفويت

فصل اول

لا بیروت نجوتنا

ولا بیروت خیمتہا

ولا يبروت انطلس البكاء

تفہمِ عالیٰ !

قبرا الصفير دروسه

وامتد من زمن الهجاء

الى الرئيس

إلى الدعوات

الى قمر الميزابل

والسلامة

في الميادين النفسية

والزنازين الكسيحة

في بلاد الله والاعراب ،

لا بـيـروت

لا عمان،

لا يفيدان ،

لا وهيران،

ايتها القبيحة والفصيحة والليبة والطريفة

في رحاب الاقربين

وفى حياض الابدین

تفصیلات

كحديقة تمتد فوق حديقة ،
تمتد فوق سحابة ،
تمتد فوق المشقة ،

انبت التي . .
فؤارة ، وهانة ، ومعتقة
كل المدائن حلوة
قالت نوارسها
وقاطنة ،
وخائنة ،
وماحنة ،

وقالت ، والبصار
بلا سواحل كلها ،
والنصار
واقفة على صدر الصبي
تلزه ، وتنوس قبل دخولها ،
فينوس ،

ثم يموت ،
ثم يفوح بالمسك القديم ،
وبالسلاسل
والدمامل
والحجارة
والصويل
وهذه كل الديار
وهههه . . .

سقط الصفار على الكبار
بلا كبار او صفار

هــنـه ...

لكنهم ساروا • وقطرة الهوى بقيت

على قلبي جدارا في جدار في جدار

- ٢ -

اضبطى الساعة في الصلاة ،

هل مر زمان الوصل

والقتل ،

زمانا فاترا مثل يد مبتورة

شدت يدا

والوقت من فقر ولذ

لاجئا

في اى دغل

لاجئا

في اى قفل

لاجئا

في اى وقت

اضبطى الموت الهلالي السديمي الحثيثي

اضبطى شكل الضحية

ومداها

وصداها

ان هذا مثل هذا مثل هذا

فلماذا ولماذا ولماذا

ولنا صمت القبور المائلي

والقبور الهامشية

والقبور ...

اضبطى شكل المتية

انها كانت

ولمّا

صارت الساعة سبعا

فرق البحر وامن وجهه الحوت

وضامت شرفات رجرجتها الريح من حين

الى حين ، الى ذكرى

وذكرى

حسرة ، خضراء

بل بيضاء ،

بل حمراء ،

بل صفراء ،

لم تسبل ،

ولم تفرط

رقاب الاقربين

وعويل المالمين

واناشيد القضية

ثم اخرى ،

لللائين القرايين المساكين

عناقيد الانسين

وجلال الميتسين

هكذا . من دمه الطين

ومن لحم فلسطين

واخسرى

بيتة الابطال

ما كان

وما طال

وكبرى ،

ثم صفري ،
ثم كبرى ،

لا رهان .
كل هذا الوقت ،
هذا المسوت . .
أو حمى البقيّة
اضبطى الساعة فى صدرى
وزقى غرغرات الروح ،
هذا . ومنابيل قصية

— ٣ —

تزین الوردۃ بالقید وتمثی أمة مفلوۃ
منهوبة ، مثقوبة . .
هل نفخت فى قصب السكر ریح البادية
علقمها ، وانكسرت
قائمة وراضسية
للسوردة التى تسيل قانیة
وتحنى نسدى
نسدى ،
نسدى
على صبرا وشسابتیلا
جیسلا فجیلا
رافعا دم المسدى
اکلیلا
قد قبلوا ترابها تقبیللا
لكنهم مروا بلا غایاتهم
ورنسلوا ترتیلا
آیاتهم

رواصلوا الرحيلا

انن ،

تفسماعلى ا

رواصلى

سبيلك السبيل

صبرا وشاتيل

وراء خطوة انكسج

مسيرة ،

ورتنين

تاخذى الكسج فوق جنتك ،

ويردتك ،

وصفرتك ،

وسسكرك ،

وتك .. وتك .. وتك ..

لياخذ الاصيل من اصيله اصيلا

- ٤ -

الدوائر المتساقطة فى القمع ، وفى الحرب وفى الدساتر ،

تتساقط فى الناس ايضا ،

والناس سواسية فى الموت كاسنان مشط الرصاص

وكراجمات الصواريخ ، والتوابيت العسكرية المتساقطة

فى المقبرة المهيبة ايضا وايضا ،

حتى تفرق البلدان وتسمى فى مذابحها القديمة والجديدة

وحتى يعملو الشعب الفلسطينى على كل اطلس ،

فلا تكون جغرافيا ، ولا يكون موطىء قدم ، ولا نافذة صيف

ولا وطن للشعب المشرود .

الدوائر المتساقطة فى الدهس ،

حزينة ، حزينة ،

والدمع حـسـسـار .

وهذه احـسـنـة القـلـى

لم تتفنن ، ولم يسحبها النمل الى ثقبه

وهذه موسيقى الجثث المتعفنة .

اصـسـمـتـوا النـ ،

ولتكن الصرخة حتى الطلقة الاخيرة ،

مكتومة في المسدس الاخر الذى اخترق صدغ خليل حاوى ،

مزجما بالساقطين والساقطات وبما مل الامة الواحدة .

وهـذـه ..

جـحـاـفـل المتـحـضـرين والمتـفـورين قـاـدـمـة ،

قـاـدـمـة ،

قـاـدـمـة ،

تـحـرث الجـثـث والموز الريحـاوى والتفـاح الحـيـفاوى ، واملاح البحر الميت

وارز لبنان ، ورمـان الشام ، وزيتون الشام ، وزيتون القدس ، وبقايا

آثار عربية اسلامية رومانية آرمية كنعانية قبائلية طوائفية للحرب

الذرية المقصودة ، فانتظروا البقية .

واقراوا فوق المحاريث الخشبية ، رغم البلدوزرات ، والتراكتورات ،

والمستوطنات الاريية ، اسماء بنى عباد وثمود ،

وبنى غسان وحسان

وبنى قحطان وعدنان

وبنى اسحاق واسماعيل

وبنى كيث وكيث

ويسقط للقاع ،

حتى يرتفع البيت ،

ويسقط ...

- 5 -

سيدتى ، لا تنظري من الشباك ،

ان يـمـرـوا ، اعناقهم مقصوفة ،
واحاديثهم من خشب منحور .
سيدتى ، لا تأكلى الخلوى ،
سمعت انهم ، وسمعت انهم ، وسمعت ...
سيدتى ، لا تأكلى الخلوى ،
سـيـدـتـى !
بعد سنة
لـن تـبـكـى ،
ولن تشغلى السوسن والننعن فى موقنتى
ولن تحاولى ان تـمـقـى مائدتى
بوجبة من الملائكة والقديسين
وجبة من الخونة
بعد سنة ،
نستطيع ان نجلس معا ، حول القبر الجعافى
ونستطيع ، سيدتى
ان نـشـرب نخب استرار الحال ،
ونخب برج اجراس الكنيسة ،
ونخب المقسنة ،
ونستطيع ، سيدتى
ان نتحدث عن صبرا وشاتيلا
واحدا ، واحدا ،
ناست الازمنة
داخلا ، خارجا ، صاعدا ، هابطا
سـيـدـتـى
خارت الاحصنة
فى ازقة الكتب ، وازقة الجن الموحشة المومنة

واستطيع ، سيدتى
وحدى ،
ان اهبط على ركبتي
على عتبة بيتى فى نابلس ،
احدق فى المستوطنة
على راس عيبسال
وفى المستوطنة
على راس جرزيم ،
وفى المستوطنة
على راس امى ،
وراسك ايضا
وراسى
واتمتم باسمها شخيم عيليت
عالية ، عالية ، عالية ،
ثم ادخل فى المبنى
وادخل فى المعنى ،
وادخل فى شجرة الردان العاقر
واتمدد تحت سقف المنبجة
ليقول الجنرال : تلك صراصر مسممة
وليقول السائحون : تلك حكاية
وليعرض التلفزيون الاسرائيلى فيلما مصريا مائعا
ونشرة اخبار الساعة السابعة والنصف ..
- اضبطى الساعة فى الصلاة
فالاخبار حق
ونبأية الموت حق
وسقوط الدار ...

ولتقم القيامة في فنجان قهوة ، وفي طلاء الاظافر ،
وفي مواء القسطنطينية
وفي المؤتمرات
والمخيمات ، المخيمات ، المخيمات على اشكالها
من تنك ، ومن خشب ، ومن رمل ، ومن خيام حديثة مستوردة ، ومن
عظام مطحونة ، ومن بقايا قبور ...
ولينسل الوقت شعره من العجين
وقاتلا من القتييل ،
وشربة ماء من عطش الصحراء ،
وضربة شمس تحت سور الاقصى
بمعد سنة
تختلط المائدة
بالبانسدة ،
بالقاعدة ،
بالفائدة البنكية
وربما ،
تختلط اسماء وتواريخ المذابح
وتختلط المواقع ،
وتختلط المخيمات
وكل شيء جاهز ،
وناجز ،
وكل شيء ...
يا خالد !
يا حامد !
يا ماجد !
كانها نهاية العالم ،
او كأنه السفر ...
تفطى !

أغنية للوطن

تاج الدين

(١) الانطلاق

ياحب فيكى الزوبعة ..
والريح بتعصف بالسكون
ياحب فيكى الموج مواطف نمرده بروح الجنون
ياحب فيكى الأنزحة !
والمجدمة المترعة !
ياحب فيكى كل شئ فيه كبرياء
متممه !

(٢) الشرف

يهسجج ،
على خط الرصيف لصفر ، يكون
ملوى ،
كما الحويان من القش الخفيف
صاعدة البطون
غاضيه من زمن المجاعة
بتعد فى الثانية .. تهوانا الرغيف
وف جنب الرصيف ..
بتنسم القطط ،
وأصوات العيال ،
وعيون الشريف ..
بتعلى الجنائز !

(٣) الحق

قَالَ رَيْنَا :
آتَى يَا عِبَادَى .. مَا يَجْنِيئُ الظُّلَمَ
وَعِشَانِ كَدِهِ ..
مَنْ عَايَزَهُ يَحِبُّ حَدَّ نَيْكَمِ
وَأَنَا أَسْمَى .. عَارِفِيهِ جَمِيعَا
أَنْ حَدَّ عَايَزْنِي ، يَقُولُ ..
يَاهُ قَ .

(٤) الميزان

تَعَدُّوا الصَّحَابَةَ فِي الْمَسَاجِدِ لِلتَّشَاوُرِ
جَلَسَ النَّبِيُّ يَرِيسُ بِأَيْدِهِ خُطَّ نَوْرِ
عَلِمَ بِصُوبَعِهِ فِي الْجِبَاهِ .. طَلَعَتْ زَيْبَةُ
مَادَامَ إِيْمَانُكَ رَاحَ يَفُورُ .. حَتَّبَقَى نُورُ
عَلَى كُلِّ ضَلَمَةٍ فِي الْقُلُوبِ .. أَهْتَفَ وَثُودُ
وَأَسْعَى ! تَسَاعَيْكَ الْمَلَابِسُ وَالْحَيَاةُ
طِينَةُ مُحَمَّدٍ .. هِيَ طِينَةُ الْعَبِيدِ
لَقَيْنَ تَسَاوَى .. لَمَّا بِيَهَلَ الْحَسَابُ
يَقِفُ الْمَلَائِكَةُ بِالْمِيزَانِ بَيْنَ الْجَمِيعِ
وَعِشَانِ نَبِينَا هُوَ الَّذِي عَلَّمَنَا الْحَيَاةَ
وَدَفَاتِرَهُ بَيَضَهُ .. وَخَالِيَهُ خَالِصُ مِ الْفَلَطِ ..
قَالَ الْعَظِيمُ : دَا مِصْطَنِي
وَالْخَلْقُ كُلُّكَ .. كَمَا لَيْسَ لَدَّ مِ تَرْمِصِينَ
مَنْفِيئِشِ صَغِيرٍ أَوْ كَبِيرٍ
هُوَ الْعَمَلُ
وَيَا الْمَعَامِلَةَ وَالْحَنَانِ ..
أَكْبَرُ حَكْمِ !

(٥) الصَّامِلُ الْمَصْرَى

لَارِسَ بَنَى شِدَادَ ..
مَجْدَع ..
وَزَنَدَهُ عَلَى
لَوْ رَدُّوا مَوَالَهُ ..
حَيَزُودَ الْمَسَافَاتِ

« السيف لوحده سيف »

بالخنوه .. راح يرقص

لكن عثمان لونه .. :

دايسينه بالمداسات !

(٦) كان .. يا مكان

مال الحصان على صدره .. واتنهيه

زفر الحريق من جوفه عصفوره

طارت على كتاف الهوا .. تبكى على ناسها

كان .. ياماكان .. رجاله فى السكه

رفموا البيارق فوق .. وقطعوا خونهم

شقوا الضلام نصين .. وخاضوا بحر الذل

وكان نبينا رمز الحكمة والأحلام

علمهم الكلمة .. فى الحب ملفوفه

ملفوفه كالخنجر .. فى الكره مدفوسه

بتقابل الفرسان ..

فى العوده ، بالزغاريد .

(٧) الصبيب

دقى على دراعى .. مايمكيش عودى

ياما نحيف عوده .. اندق ع السندان

دقى على عودى .. تظنول عزايما

عزيمة على غلى .. عزومه ع الاتدال

دقى على كفى .. واتخيله مصدن !

دقى .. يدور مصنع .. يتكك التفكير

بحسب حساب بكره .. من غير حراميه !!

دقى سلام للناس

دقى عيال مجدع

يقولوا كلمتهم ، ..

مرسومة : حرية ،

(٨) جواب هيب

ليكى يا مصر

الفين تحية وبوسه من عندى

وأنا جوه في قلبى
 تايه في بلاد الحس
 والكلمة ،
 والمزايك .
 بتأخذنى مركب صيد ..
 تدنى للصياد ..
 يشبكى في الشبكه
 يرمينى تانى ف بحر ..
 قراه ضلله ،
 فويسط
 تصطادنى مركب لسه خارجينها م المينا
 وتدور في افلاكى ..
 مع دايرة التوهه ..
 بسمة جنين اعمى ..
 شواق لدنياته !!

(٩) الخوارج

كل ما أنتكرك أهيم .. أنظر لصورتك يوماتى ..
 أسرح في عينك وأدوب .. أنكر ليالى السكون ..
 والبحث عن قلب ضايع .. في وسط الزحام المبيت ..
 فى قلبى .. فى ليل المدينة
 غريب الحروف المسورقه
 يتلرق في حلقى ولسانى
 لا يصرخ ..
 ولا يتنادبنى
 بينفر في وشى عروقى .. ويبكى في صدرى حيثى
 في ساعة سماعى حديثهم ..
 بأنك مسافره مريضه
 وكل الدموع العزيزه .. بتبكي ليالى عريضه
 وتشكى التاريخ المتلزل .. زمانها ، ف حقة عريضة :
 « وسهادى ..
 ما بينهم خسارح !! »

كريشند والظل والقاع

كريشندو .. الظل والقاع

(١)

فانتشت ..

وخيمسة الليل ..

حسوت ما حسوت ..

تلمسق رخسات المطهر ..

تمضغ ..

ديسدان الجنادل ..

وتخسط على الطمين ..

الغسازها ..

للنهر ..

تهرب من ظلها ..

اذا داهمتها ..

لمعة البسرق ..

وخيف الرياح ..

تطارذ الظل ..

والظل لا يمتد ..

الى قاع المغارة ..

ولا يعضل من ثقب الحسرة ..

جاء الزمان الجهم ..

جاء زمان الاستدارة ..

تحمل في احشائها ..

ليلة التمهيد ..
وليلة القتل ..
والاغتصاب ..
ردها .. باب لباب ..
تلعق الجرح القديم ..
وحكايات الحضور
وحكايات الغياب ..
مذموموها ..
على عرش سبأ ..
وعلقوها على باب العزيز ..
تبطلد اللحن ...
وخبلا ..
ثم انطلقا ..

(٢)

كالثملج ..
ككسان ..
أزرق .. أزرق ..
كالوهم كان ..
وكالدمع كان ..
وكالسدن ..
يمرق في شريانها ..
وينسغ في العروق ..
يتخطى لحظة الانصاح والبوح ..
وعلايات الوقف ..
واشارات السكون ..
كبان كالثملج ..

أزرق .. أزرق ..

كـيـسـان ..

كميسلاد الجنسون ..

ومسافات التمني ..

كان كالثـلج ..

أزرق .. أزرق ..

وكـيـسـان ..

في بطحاء مكة ..

يلعبق جرحه ..

الفسسق الحلبى ..

وعررا، تجدد ..

والجوؤق المصرى ..

والارزا ..

وتمر اليمى ..

الدنائير لمن ؟؟

والعبات لمن ؟؟

هذه بحرة هولاكو ..

فتفألوا نقتسم ..

(٣)

فانشئت ..

وخيمة الليل ..

حوت ما حوت ..

تلحق رخات المطر ..

تمضغ ديدان الجادل ..

وتخط على الطين ..

الغـنازها ..

صفحة من دفتر الأحرار

من بـرج احـزائى ..
باشد قامتى .. وهامتى .. وأبص قدامى
أضرب بعينى .. وأطل على بيروت ..
خلف المدائن .. والمداخن .. والبيوت
الشهدا طوابير للسما طالعة
والأرض والعـسـبة
بالجحيم والمـسـوت
يا صاحب الملـكـوت
أنا قلت اسـتـغـفـر
كان أحـمـد الزعـتـير
واقف .. وبالتبـسـوت
على بـيـمـان بـيـروت
بيثب بجسمه والحديد والنيار
يثبت بجسمه والشرف والعرض
يحلف بحـق النـسـوة
يحلف بحـق الأـرـض
واقف ويغنى .. بأعلى صوت
أنا كل يوم أبداً بحق الجهاد

وكل يوم اختتم بالاستشهاد
 وكل جرحى ما يندمل ..
 يينفتح جرحين جـداد ..
 جـبـوه الفـسـؤـاد
 الشمس داخله في السواد
 آهـين يا فلسـطين
 يا طينة الأجـداد
 بينى وبينك كوكبين .. وبلاد
 والـف مـيت مـليون حـرس
 لكـمين ثـداد
 آهـين يا فلسـطين
 الجـرح ما يـبـدأ
 مـهـما تـمـر سـنين
 الحـق مـثـس يـمـوت
 والثـمـهـدا مـثـس بـمـوت
 واقفـاً ويـفـنى بـاعـلى صـوت
 يا قـدـس يا .. نـوارـة الـايـام
 الجـرح مـثـس جـنـام
 الـان تـعـود الـارض الـايـتـنام
 آه يـا خـيـنـام
 قـلبـى يـمـامـة جـرحـة بـتـرفـرفـة
 عـمـلى يـافـسـين
 قـلبـى يـمـامـة دـبـحـة بـتـرفـرفـة
 عـلى فلسـطين
 والنـاصـرة بـتـنادى ..
 صـلاح الـسـين

آهـمـيـن يـمـا حـطـمـيـن
 سـيـفـي انـكـسـر في الطـيـن
 كـان يـامـا كـان فرسـمان ..
 وكنـان مـنـاديد
 وكنـ جـرحـي ما يـنـسـدل
 يـنـفـتـح جـرحـي الجـديد
 الجـرح جـرح الأرض
 ويـنـسـز الرصـصـاص
 ويـنـفـسـح السـدم النـيـل
 يـنـطـي وادى النـيـل ..
 ودجـلة والفـسـرات
 من الخـليـج للمحيط
 ويـنـفـسـح الزيت النـجـس ..
 من بـسـم غـسـوط
 يـهـز راسـه عقـال عـيـط
 يـنـفـسـي غـنـيـوه سـلام
 للامـريـكـسـمـان

محمد الجبل

الليلة الأخيرة في شهر طوبة

اسماعيل المادلى

مرة واحدة فكرت أنه لأفائدة .

ساعتها أصبحت ببرودة في جسدها كله ، تاهت عما حولها
رات المجهول الاسود الكبير يفتح فيه ليلتهمها .

منذ ذلك الحين قررت أنها الأبد أن تنجح .

دعكت كتفها بالليفة القديمة المتساكلة ، وقالت : في أمشير
الماضى كان قد مر عام ، والآن يوشك طوبة على الانتهاء ، العام
الثانى يوشك على الانتهاء .

سكبت الماء على رأسها فانساب دافئاً على ثدييها وبطنها
وسقط من بين ساقيها ، مدت يدها لتفرش الماء الدافئ على
جسدها كله ، وقد ارتسمت على شفتيها ظلال ابتسامة . من
الخارج كانت تلتقيها قرقرة الجوزة كايقاع رتيب متتابع يملاً الحجرة
الضيقة ، وتسلك اليها عبر باب الحمام المكسور .

رفعت صوتها منادية :

— ألم تتوقف يا حجاج ؟

كالمادة لم يجيبها ، وكالمادة أيضاً لم تعاود هى النداء ،
فقط فهمت أنه سمعها ، وأنه سيتوقف بعد لحظات . هى
لم تقل له أبداً أنها تعرف أنه يخزن الحشيش ؟ كانت تسميه
الجوزة ، وحتى عندما كانت تزجره أو تعاتبه كانت تقول له الدخان ،

وكان هو مطمئنا تماما لذلك ، كان يضع الدخيان في الجبوزة ، ويخرج الحشيش من جيبه ، يقضه بأسنانه ويضعه على الدخان ، دون أن ينتظر إليها واثقا من انها لا تفهم شيئا .

جففت شعرها وبدأت في ارتداء ملابسها ، تأملت جاهدة أحداث الاسبوع الماضي ، حاولت أن تستخرج شيئا يبعث على التفاؤل ، أو حتى على التشاؤم ، فلم تخرج بشيء . . . في السادسة صباحا يصحو ، تسقيه الشاي ، يأكل شيئا ، أو لا يأكل ، ثم يخرج دونها كلمة ، وفي احيان قليلة جدا كان يسألها عن الوقت ، أو يطلب منها « شلن » يركب به الاوتوبيس ، وفي التاسعة مساء كان يعود ، تكون هي قد أعدت له الجلباب ، يلبسه بعد أن يخرج من الحمام ، وأيضا دونها كلمة يجلس ليأكل . في بعض الليالى كان يقول انه تعب ، أو ان الاوتوبيس قد تأخر ، أو انه واقف على قدميه منذ خرج في الصباح ، وبعد أن ينتهى من الاكل يخرج كيس الفحم ويبدأ في أعداد الجبوزة بينما تدخل هي الى الحمام .

قالت : الحال كما هو ، ليس أفضل ، وليس أسوأ مرة منذ سنين بعيدة رأت أباهما - عندما أغلقت الحكومة دكانه بالشبع الأحمر - يبكي في حضن أمها ، ورأت أمها تهدده وسمعتها تهون عليه ، لم تجر على الظهور أمامها ، وقفت خلف الباب تسمع كلمات أمها ، وفي اليوم التالي عندما قالت لأمها انها رأت وسمعت كل شيء قالت لها أمها : ان أولئك الرجال الخشخون الذين ييشون الرعب في قلوبنا ، أولئك الرجال ، ليسوا في نهاية الامر سوى عيال ، وان المرأة الحقيقية منا هي التي تستطيع أن تسند رجلها وتحميه عندما يحتاج إليها .

انتهت من ارتداء ملابسها ، فردت شعرها المبلول حول كتفها ، وقبل أن تفتح الباب تذكرت أن الليلة آخر ليلة في شهر طوبة ، وان امشير سيبدأ غدا .

خرجت ، كان حجاج يجلس مقرصا في ركن الحجرة وقد لم جلبابه حول ساقيه ، وأمامه جمرات النار المتقدة ، يتأملها بولنه شديد ، ويدخن الجبوزة باستغراق كامل . خطت من أمامه فلم يرفع عينيه إليها ، جلست على السرير ونظرت إليه منتظرة أن ينطق بكلمة ، أى كلمة ، لكنه لم يلتفت إليها ، كانت أن تلعن الحشيش وأيام الحشيش ، لكنها لم تنطق ، رفعت ساقها وتحدثت على السرير .

قالت له ..

— ابن تنوقف يا حجاج ؟

هز رأسه دون أن ينظر اليها . شعرت بوخزات البرد
تخترق جسدها ، مدت يدها فسنحت الفطساء على جسدها ،
هدأت قليلا ، قلت لا بأس ، الحشيش يجعله ينام ، ويستغرق
في النوم ، قيل ان يمينه كان يظل جالسا الى جوارها على السرير
يخلق في الحائط طوال الليل ، كان — حتى — لا يقربها مهما حاولت
الان ينام ، ويستريح ، ويستجيب ، لكل ما تطلبه .

عندما عاد الى البيت في ذلك اليوم ، منذ عامين ، كان الوقت
ليلا ، نظر الى الرجال الجالسين وقال : أين الولد ، أين
شعبان ؟ تقدم منه جابر ابن عمه ، احتضنه وامسك به من
كتفيه ، وقال له والرجال الآخرون ، ان الولد قد مات في
الصباح ، ودفن ساعة العصر وان عوضه على الله ، ولأنه
مؤمن وموحد بالله فعليه ان يسلم بذلك . لم يفهم حجاج
شيئا ، سأل عدة مرات ، وعندما فهم سكوت سكوتا تاما ،
ثم فجأة قام واقفا استدار وغادر البيت ، وبعد خمسة
أيام بحث فيها الرجال عنه في كل مكان جاعوا به من سيدنا
الحسين حيث كان نائما ملتصقا بحائط المسجد . تحدث معه
الرجال ، وجاعوا له بواعظ من أبناء قريتهم ، وسهر معه
جابر ليال طويلة يتحدث ويحكى ، كان يسمعهم جميعا في
صمت ، أو لعله لم يكن يسمعهم ، مرة حاولت هي ان تتحدث اليه ،
قالت له ان شعبان في الجنة لأنه طاهر وبرىء ، ساعته
اتقدت عيناه بحمرة مخيفة وصرخ فيها طالبا الا تنطق باسمه
ثانية ، ثم انهار جالسا وهو يقول لها انت لا تعرفين شيئا عن
حرقة القلب ، بكت وقالت له الله يعلم .

بعد شهرين أو ثلاثة اكتشف الحشيش ، وكانت هي قد ذهبت
الى عدد من المشايخ كتبوا لها احجية وأعطوها أعشابا
ومباحيق تضعها في طعامه ، لكن شيئا من أحوال حجاج لم
ينبدل .

وفي يوم شديد الحرارة كانت تقف على محطة الترام ، اقتربت منها امرأة تشبه امها ماتت منذ سنوات ، سألنها عن الترام ووقفت تنتظر الى جوارها ، ولا تدري لماذا انفتح قلبها لتلك المرأة ، حتى انها وجدت نفسها تحكى لها كل شيء ضحكت المرأة ، وقالت ليها .

— بسيطة .

— كيف يا خاله ؟

— طفل أخسر ..

قالت لها انه لا يقرنى يا خالة ، ضحكت العجوز مرة اخرى وضربتها على كتفها وهى تقول لها اذن فليست امرأة ، ثم استدارت واختفت فى الزحام .

بعد ذلك اليوم بشهر أو شهرين ، وعندما استطاعت أن تستعيد حجاج ، فكرت بان تلك المرأة كانت امها ، أو امرأة اخرى تلبستها روح امها . وكلما كانت تظن ان البذرة ستثمر فى بطنها ، كان الدم النجس يأتى ليبدد الامل ، لكنها قبل انقطاع الدم تكون قد تمالكت نفسها وعادت مرة اخرى مصرة على النجاح ..

التفتت اليه وهو يطوى كيس الفحم ، يلتقط قطعته المتناثرة على الارض ، ابسمت وقالت .

— لن تاتى الى يا حجاج ؟

وضع كيس الفحم جانبا ، واقترب من السرير ، قبل ان يصعد ملات يداها وخلعت عنه الجلباب ، تمدد الى جوارها مبطلقا فى السقف ، استدارت اليه واخذت تصكى له عن خفاقة أم محمد جارتهم مع البنت زوجة الميكانيكى التى تسكن فوقهم وبينما كانت تتحسس جسده حكى له حكاية خالتها منيرة واحفادها الاربعون ، وفى لحظة رأت انها مناسبة ، غرست اظفارها فى اكتفيه وشدته اليها .

معطف الإخفاء

محمد المخزنجي

أراه الآن ، فأتفكره .. منذ عشرين سنة - في أيام تلك المدرسة .. كنا قد بدأنا نراهق وتحترق أجسامنا بهذه النار اللاذعة الجميلة ، ولم يكن أماننا لأطفائها الا احلام اليقظة ، وأحلام النوم أحيانا ، والتحقق الاحصادي الجانب : نختلى ونستدعى أيا من النساء اللاتي كن يلهبنا ، ونغمض عليهم الاعين - حتى لا يهربن من الخيال عرايا - ونؤجج النار ، فتؤج تؤج تؤج ، حتى تطير شرارا ثم تنطفئ . اما هو ، فقد كان على النزعة : يذهب اليهن بنفسه ، بحيلة أدهشتنا ، وأسميناهما : « معطف الاخفاء » - على نسق « طاقية الاخفاء » .. كان وافر الجسم فأخذ معطف أبيه ، متفرعا بشدة البرد ، أو حجة الاحتشام ، وفي داخل المعطف كان يذهب الى السوق ليوغل في زحمة النساء ، متهيثا ، متاهبا للطعن ان لاح سانحا له خلسة .

كان في بادئ الامر يحكى لنا ، ثم انقطع عن الحكى ، وان ظل يغزو صامتا ، وحيدا ، في الخفاء .

أراه الآن ، بعد عشرين سنة - من أيام المدرسة تلك ... قد تغير ، وان لم يبرح المعطف بدنه . لعله نفس المعطف الذي كنا نراه فيه منذ عشرين سنة ، فهو متسخ بطون الأرض ، ولون جلده ، ولون شعره الاثعث ولحيته السائبة ، يرتديه على عريه الضامر ، ويمضي هائما متلفتا في شوارع المدينة ، لصق الجدران كمن يستخفى . يهذى مستتريا بكلمات خافتة ، لا تبين ، الى أطراف يراها وحده ، في الخفاء .

سانشيز

قصة مكسيكية - أمريكية (١)

بقلم : ريتشارد دوكني

ترجمة : د. رضوى عاشور

في ذلك الصيف ذهب ابن هوان سانشيز (٢) الى ستكتون للعمل بمصنع تعليب فلو تيل . صاحب هوان ابنه الى الوادئ في السيارة الفسورد القديمة . وفي الطريق ، وهما في السيارة حدثه الولد الذي اسمه هيسوس (٣) عن عظمة المصنع ، وعن المباني الالومنيوم العظيمة ، والآلات الرائعة ، وعن الحركة المستمرة للسيور الجلدية التي تحمل علبا لا تنتهي ، حدثه عن المبنى الذي يقع على احد جانبي الطريق والذي تصنع العلب فيه ، وكيف تنتقل بعد ذلك في أنبوية معدنية عبر الطريق الى مصنع التعليب . وصف له آلات الأغذية والاحتياطات الصحية ، ضحك وهو يتحدث عن لصق أسماء المعلبات وكان صوته جادا وهو يتحدث عن النقود .

١ - المكسيكيون الأمريكيون أو الشيكانو يعيشون في الولايات المتحدة الأمريكية ويشكلون إحدى أطيافها القومية ويتجاوز عددهم سبعة ملايين نسمة وهم عرقيا مزيج من السكان الأصليين (الهنود) والاسبان ولغتهم الأصلية هي الإسبانية ويرجع وضعهم كاتلية في الولايات المتحدة الى منتصف القرن التاسع عشر حين غزت الولايات المتحدة المكسيك سنة ١٨٤٦ واحتلت ما صبتها . ونتج عن هزيمة المكسيك بعدها ١٩٤٥ و ١٩٦٥ ميلا مريما أي ٤٥٪ من مجل أراضيها هي حاليا ولايات كاليفورنيا وتكساس ونيومكسيكو وهي مناطق غنية بمناجم الذهب وحقول البترول . ورغم ضم هذه الأراضي الى الولايات المتحدة إلا أن سكان المناطق المجاورة من المكسيكيين ظلوا يعتبرونها امتدادا لبلادهم واستمرت حركة الهجرة اليها بحثا عن العمل . ويعمل الشيكانو أساسا كعمال زراعيين وتعمل نساءهم أيضا في الخدمة في البيوت والمحال الصالة . وهم يعيشون غالبا في غيتوهات تسمى « بالباريوس » وهي أحياء فقيرة ، بيوتها آيلة للسقوط كثيرا ما ينقصها الماء ودورات المياه ، كما يفتش فيها المرحل والجريمة .

٢ - الاسم من أكثر الأسماء شيوعا بين متحدثي الإسبانية (سواء من الشيكانو أو البورتوريكيين) في الولايات المتحدة .

٣ - اسم السيد المسيح في اللغة الإسبانية ، المقابل الإسباني « لعيسى » .

وعندما وصلا الى ستكتون قادة هيسوس الى المنطقة العائلية الفقيرة المكتظة بالحانات وسط المدينة حيث كان سيقوم فترة عمله بالمصنع . فندق رخيص في الشارع الرئيسي ، غرفة لها رائحة ، بها مائدة وكرسی واحد ، وأرضها مبقعة كأرض مبلولة عامة ، السرير متسخ وكذلك الجدران والنوافذ بلا ستائر . وأنبعث الغبار من المصباح الوحيد المعلق فوق رؤوسهم والذي يتدلى منه خيط قذر يضاء منه . قال هيسوس وقد رأى وجه والده : « لا لن أبقى في الغرفة طويلا ، انها للنوم فقط . . . سوف يكون لدى عمل إضافي أيضا ، ثم ان هناك أماكن للتسلية » .

قاده هيسوس الى خارج الغرفة ، ثم الى الشارع حيث شاهدوا بجوار الفندق قطعة أرض خالية كان مقاما عليها في السابق مبنى . كان للأرض هذا المظهر المتميز لشيء بلا جذور ، ولم تزل هناك بقايا الأساسات والأرضية المكسرة والطوب المحطم ذو اللون الأحمر ، والذي بقيت عليه شوائب من المونة الرمادية كبلغم جاف . لم تكن الأرض بعد قد اكتسبت كثرة القدم التي عادة ما تضيفها الشمس والهواء عليها ، بل كانت تلتصع ببلادة في الضوء ، وبدت أجزاءها متشبثة ببعضها كالتربة ، وقد مر المحراث عليها . تأمل هوان الأرض الخالية لحظة ثم سار مع ابنه من أحد الشوارع الرئيسية الى شارع آخر ، مارين بقطع مماثلة من الأرض ثم توجهوا شرقا الى شارع هانتر . على ناصية شارع هانتر والشارع الرئيسي شاهدوا عددا من عمال الهدم يعملون كرة حديدية معلقة في كابل وآلة مرتفعة تحرك الكرة للأمام وللخلف ثم تدفعها للأمام في اتجاه المبنى . بدت الكرة ضخمة جدا ، وحين صدمت الجدار ارتج المبنى واندلع منه الغبار ، وبدأ كأنه ينكمش خوفا . وأخذت خطوطه الطولية تميل . وفي كل مرة تضرب الكرة الجدار تسري رجفة في جسد هوان : « انهم يهدمون المبنى القديمة » .

قال هيسوس شارحا الأمر : « إعادة تنمية ، حتى المبنى الذي أنا فيه سوف يهدم يوما » .

« وسأل هوان ابنه وهو ينظر اليه : ماذا عن الرجال ؟ . أين يذهب الرجال في غيبة المبنى ؟ »

نظر هيسوس لأسفل ، الى أبيه الذي كان اقصر منه بمقدار رأس ، ثم هز كتفيه بتلك الطريقة المكسيكية المميزة ، تنزل الرأس الى أسفل وتميل قليلا ، في حين يرتفع الكتفان كأنهما لعروسة تحركها الخيوط : « من يدري ؟ والمبنى الكبير الذي هناك ؟ » .

سأل هوان ابنه وهو ينظر عبر صفوف السيارات الواقفة في ميدان هانتير : « ما هذا المبنى الذى يلامس سطحه السماء ؟ » .

قال هيسوس : « انه مبنى المحكمة » .

« ألا توجد ستائر على النوافذ ؟ » .

قال هيسوس شارحا : « انهم لا يضعون ستائر على هذا النوع من النوافذ » .

تنهد هوان : « هذا صحيح » .

سارا فى شارع هانتير عبر مبنى «بنك أوف أمريكا» الجديد ، ودخلا مبنى قديما . ثم وقفا على أحد جانبي المخل . ابتسم هيسوس بفخر وهو يستنشق الهواء الراكد ، قال : « هذا المكان للتسلية » .

نظر هوان حوله على يساره مباشرة ، ثمة بار وقف خلفه رجل أصلع ، يلبس مريلة متسخة ، ثم عدة موائد مصنوعة من الخشب السبيك ، مغطاة بقماش أخضر ، ورجال يتحنون عليها ، ومصابيح تتدلى من السقف تلقى الى أسفل بأشكال مخروطية عريضة من الضوء على الرجال وهم يتحركون بسرعة ، وصوت كرات يصطدم بعضها ببعض ، وخشخشة عمى البلياردو الخشبية على الرفوف المثبتة فى الحائط ، وطنين الاسطوانات الآلية المعلقة فوق رؤوسهم ، والتي تسجل الاهداف المحرزة فى حركة مستمرة ، وصوت الرجال ينفجر باللعنات . كانت الحجرة دافئة وقذرة . هز هوان رأسه .

قال هيسوس : « لقد أصبحت بارعا فى اللعبة » .

قال هوان ولا يزال يهز رأسه : « هذه هى التسلية » .

استدار هيسوس وخرج وتبعه هوان . أشار الولد بتجاوزا السيارات المصفوفة والمحكمة الى مظلة امام مدخل أحد المباني فى الشارع الرئيسى قائلا : « هناك أيضا أفلام » .

كان هوان قد شاهد فيلما وهو شاب صغير يعمل فى المزارع القريبة من فريسنو ، ولم يكن يعرف الانجليزية فى ذلك الوقت . جلس مع أصدقائه على مقاعد جلدية تحمل مساندتها بقايا لسان من مخلفات الرواد . شاهدوا الصور تتحرك على الشاشة البيضاء : الصور ترتدى ملابس ثينة وترقص وتضحك . يقبل أحد الرجال امرأتين بارعتى الجمال مما أخرج هوان : التقبيل وسكوت المرأتين على الأمر فى حضرة هذا العدد الكبير من الأغراب . كان هوان يحب زوجته ، وكان شديد الرقة والطيبة معها قبل أن تموت .

بعد ذلك لم يعاود الذهاب لمشاهدة أى فيلم آخر حتى بعد أن تعلم الانجليزية ، وحتى الأفلام الأسبانية لم يكن يشاهدها للسبب نفسه .

قال هيسوس وهو يأخذ بذراع أبيه : « الآن نذهب الى مصنع التعليب ، ساريك الآلات » .

وسمح هوان لنفسه بأن يتوده ابنه ، وعادا ثانية مارين بالبنك الى حيث كان الرجال يهدمون المبنى ، كانوا قد فتحووا فى الحائط ثقباً مبسّناً كالجرح ، توقف هوان وراح ينظر ، وتحركت الكرة الحديدية للأمام ، تمزق الثقب وتوسعه ، وتكشف المساحة الداخلية الشاغرة التى كانت حجرة يوما . تأرجحت أرضية الحجرة عند زاوية غير ثابتة وظهر الخشب مشققا وشديد الجفاف فى ضوء الظهيرة .

قال هوان : « لا أعتقد أنى سأنذهب الى مصنع التعليب » نظر الصبى الى أبيه كطفل صنع لعبة من الخيوط واغطية الزجاجات ولم يجد سوى التجاهل .

« لكنه عمل شريف » قال هيسوس وهو ينظر بشك الى أبيه « ثم ان الراتب الذى يدفعونه راتب جيد » .

قال هوان : « الشرف ، الشرف امر خطير ، المسألة ليست مسألة شرف ... انك الآن رجل ، وكل المطلوب حجرة وعمل فى الفلوتيل ، ان أباك متعب ، هذا كل ما فى الأمر » .

« هل خيبت أملك » ؟ قالها هيسوس وقد تدلى رأسه .

فقال هوان : « لا لقد تجاوزت مرحلة خيبة الأمل انك ابنى ، ولك الآن مكان فى هذا العالم ، لك الفلوتيل » .

لم يتولا أى شئ آخر ، اتجها الى السيارة ، جلس هوان خلف عجلة القيادة ووقف هيسوس بجانب الباب وقرأعاه على جانيبيه وأصابعه مفرودة ، ونظر هوان لأعلى ، لأبنة . كانت عينا الولد واسعتين .

قال هوان : « انت ابنى وأنا أخيك ، لا تصب بخيبة الأمل ، لست من هذا المكان .. ان رؤية الآلات سوف يعقد الأمر ، هل تفهم يا ولدى ؟ » .

« نعم يا أبى » قالها هيسوس وهو يضع يده على كتف والده ،

قال هوان : « انه عالم غريب ياطفلى الصغير » . « سوف اكسب مالا وسوف اشترى سيارة خمراء وآتى لزيارتك ، وستشعر كل من توين باينز بالفيرة من ابن سانشيز ، سيقولون ان هوان سانشيز له ابن مهم » .

« طبعاً يا هيسوس يا ولدى » قالها هوان ووضع شفتيه على يد الولد ، سانتظر السيارة الزاهية ، وساكتب لك على أى حال . « وابتسم فبانت أسنانه المصفره » مع السلامة يا حبيبى « قالها وادار محرك السيارة » .

وعندما عاد هوان سانشيز الى توين باينز قاد سيارته الفورد القديمة الى قمة الجبل ، ثم دفعها لتسقط من فوقه ، ثم بدأ يحرق بشكل منظم كل شيء ذى أهمية لديه ، كل الاشياء التى يمكن أن ترتبط بلحظات يمكن أن يحن اليها ، كل الاشياء الأخرى التى لا تعنى شيئاً فى حد ذاتها ، كالدرج الإضافى الذى احتفظ به بعد موت زوجته ، والمائدة الصغيرة فى حجرة النوم ، والحامل الموهجنى الكالح الملائق للمقعد المنجد فى الحجرة الامامية ، والذى كان يضع عليه غليونه والدخان . كسر كل الأطباق والاكواب وتخلص من كل أدوات المطبخ ، ومن الأكل أيضاً بالطريقة نفسها ، وارتفعت النيران فى الريح الزرقاء تحمل حلقات ترابية من الرماد ، فى أعمدة تتصاعد بسرعة متقطعة ، ثم تطلقها بعد ذلك فى غطاء من الدخان المذاب ، تتطاير منها وتدور حول نفسها ، ثم تسقط كالثلج المحترق . واصبحت الشوك والسكاكين والملاعق شديدة السواد ، تغطيها قشرة رقيقة من المعدن المتأكسد . بعد ذلك أحرق هوان ملابسه ، كل مالا ضرورة له ، وأصبح الدخان رطباً له رائحة كثيفة ، وأخيراً التى بمسبحة زوجته فى اللهب ، مسبحة رخيصة من الخشب اختفت فى النار فوراً . بعدها ذهب الى حجرته ورقد على سريره ثم راح فى النوم . وعندما استيقظ كان المكان مظلماً وفى الجو برودة . خرج وتبول ثم عاد وأغلق الباب ، وبدأ الظلام حيواناً هائلاً يمسك بأنفاسه ، وشعر هوان بأنه يقظ تماماً ، وأخذ ينصت لدقات قلبه . استعصى النوم عليه نزل راقداً يفكر .

فكر فى قريته فى المكسيك ، فى الطين الأبيض المحروق ، طين البيوت الصغيرة المنتشرة كحصون صغيرة فى مواجهة سكون الجبال العارية ، الرجال بقبعاتهم البنية العنارية الكبيرة العريضة ، وسراويلهم الواسعة البيضاء ، وأقدامهم البنية العنارية المفلطحة ، على غبار السكة الحديدية . . . رأى صهريج القرية والنساء جميعاً مغطيات الأجسام ، وتبدات الحركة ، حبلى دائماً ، واهنات من الأرض والشمس التى لا تطاق ، يصل الوهن حتى أركانهم ، كالرضوخ الذى يسرى فى دمايين البطيئة الصامتة . . . والزجان يسيمون فى انحناء كانهم يحملون الهنوء أو السماء ، ينامون فى ظل المباني يستندون اليها كالكلاب الهرمة ، ويأكلون طعاماً جافاً حارقاً يثشف لحمهم

الربط الطرى ، ويجعل وجوه الرجال والنساء كالحقول المتأكلة حتى وهم في مقبل العمر . . . واصابع كقيعان الجداول الجافة الضيقة . . . أرض قاسية أخذت حياة أمه وأبيه قبل أن يبلغ الثانية عشرة ، وحياة عمته التي كان يعيش معها قبل أن يبلغ السادسة عشرة . في السابعة عشرة ذهب الى ماكسيكالى لأنه كان قد سمع الكثير عن أمريكا وعن الأموال التي يمكن أن يحصل عليها الانسان فيها . أخذه في سيارة نقل مع رجال آخرين لكي يعملوا بالحقول المحيطة ببيكر سفيلد ، ثم في الحقول القريبة من فريسنو ، وفي طريق عودته الى ماكسيكالى قابل لابليتزا ، كما أطلق عليها فيما بعد (فتنة) . تزوجها وهو في التاسعة عشرة ، أما هي فلم تكن تجاوزت عامها الخامس عشر ، وفي العام التالي وضعت بنتا ولدت ميتة وكانت الولادة أن تودى بحياتها . قال له الطبيب أن قناتها ضيقة جدا وحذره بأن لابليتزا لا يمكن أن تنجب وتبقى على قيد الحياة . ساعتها خرج في ضوء القمر ويكى .

كان قد سمع الكثير عن جبال السير نيفادا المثيرة ، والتي تطل على ما يسمى بالمانزلود . ولأنه كان يخشى الأرض ويعتقد أنها قادرة على قتله كما قتلت أمه وأباه وعمته ، وكما تقتل ببطء العديد من الناس ، كان يريد الهرب بعيدا عنها الى جبال كاليفورنيا العالية الباردة البيضاء ، حيث ينمو قلبه وتتدفق الدماء في عروقه ، وربما تتسع قنائه لابليتزا . بعدها بعامين ذهب في سيارات النقل التي حملت الرجال الى ستوكتون ، بوادي سان واكين ، لجمع الطماطم ، ورأى السير انفادا المطلة على المانزلود ، رآها عن بعد بطبيعة الحال ، ولما كان الوقت ضيقا فلم تكن مغطاة بالثلوج . ولكنه حين عاد حدث لابليتزا عن زرقة الجبال في نداء الفجر وسكونه ، عن امتدادها وشموخها النبيل ورسوها وانها لم تكن تبعد عنه سوى خمسين ميلا .

صار يعمل كثيرا ويحضر نقوده ، وأخذ لابليتزا الى قريته ، حيث كان يمتلك بيتا من الطين الأبيض كان لأبيه ، لأن الحياة هناك أقل تكلفة وأخذ ينتظر — وهو خائف من الشمس والتراب والصمت الجاف الخالي من الهواء — أن تتراكم النقود . وفي ذلك الخريف حملت لابليتزا ثانيا لخطأ تسببت الشهوة فيه ، وكان حملها شديد الصعوبة . وفي الشهر الخامس قال الطبيب الذي كان ملحداً انه يتحتم التضحية بالطفل كي لا تموت الأم ، وأعلن قس القرية وهو رجل صاحب شديد الحيوية ، متعلما ويسعداه استعراض علمه ، أعلن أن غضب الله سوف ينزل بهم لو اقترفوا اثما كهذا ، وصرخ القس قائلا : ان الطفل هو الذي يجب أن يعيش وأن على الحمل أن يستمر ، وأن على الجميع أن يضعوا في الحسبان روح الطفل الخالدة . ولكن هو ان قسبر ان

يستمتع لرأى الطبيب الملحد ، الذى انزل الطفل ، ومنعت لابيلتزا دما كثيرا ، حتى ان قلبها فى لحظة من اللحظات توقف فعلا .

وعندما انتزع الطفل من رحم امه ورأى هوان انه ولد خرج راكضا من بيت أبيه الطينى وسار فى خط مستقيم فى الطريق المغبر ليواجه تمرا احمر قبيحا ، لعن الارض والسماء ، ولعن قريته ونفسه واللامبالاة ، واصبح هوان يشعر بخوف شديد ، لذلك ذهب الى الطبيب الملحد بالرغم من أن الامر كلفه نقودا اكثر ، وطلب منه ان يعتمه فلا يعرض حياة لابيلتزا لاي خطر بعد ذلك . وقد أيقن أنها لو حملت بعد ذلك فسيودى الأمر بحياتها .

وفى الصيف التالى ذهب مرة أخرى فى سيارا مت النقل الى وادى سان واكين فوجد الجبال على حالها فى ذات المكان عالىة وزرقاء فى سكون الفجر ، ثم يبهت لونها بفعل الحرارة وضبابية الظهيرة فتصير اقرب الى لون الحليب .

أحيانا فى الليل كان يخرج من الأكواخ المعدة لسكنى الرجال ويواجه الظلام ، يفكر فى مأساة أن يكون المرء قريبا مراده الى هذا الحد ولا يستطيع اليه سبيلا ، وملاه هذا الشعور نفسه فى الأمسيات الحارة التى لا نسمة فيها ، وتمكن منه حتى صار يذهب أحيانا مع غيره من الرجال الى سفكتون يقف على نواضى الشوارع فى المنطقة العمالية المليئة بالحانات ويتحدث مع أى شخص ، كان يذهب معهم بالرغم من انه لم يكن يسكر بشرب الخمر الرخيص ، ولم يكن يذهب الى المومسات ولم يكن يتشاجر .

كانوا يركبون سيارات نقل قديمة مغطاة بالقماش ، ويجلسون على الواح خشبية قاسية ، يحدقون فى الخارج عبر الشرائح الخشبية للباب الخلفى للناقلة ، وكلما مرت سيارة يزحف ضوء المصابيح الساطع الأبيض اليهم ويستقر عليهم ، وعندما تتجاوزهم الأضواء يلتصع زجاج النوافذ الجانبية ، وأحيانا يبدو من وراء الزجاج وميض شبح وجه ينظر الى أعلى قبل أن يطبق الظلام ، وأحيانا حين يتصالح وجود أحد اقرباء الرجال الذين يسكنون بالقرب من المكان تتاح له فرصة الانتقال فى سياره خاصة ، وهو ما حدث له مرة ، ركب سيارة خاصة وراقب مصابيحها وهى تلتقى بضوء باهت فى أول الأمر ، ثم ضوء أبيض على مؤخرة إحدى سيارات النقل ، ورأى وجوه الرجال وهى تلتفت الى الخارج ، بدت النظرات على الوجوه كأنها تسبح فى بياض ، ويجلسون فى المتعد الأمامى وينظرون عبر الضوء الى الظلام ، بعد ذلك كان دائما يركب فى سيارات النقل .

وعندما رجع الى قريته بعد حصاد ذلك الموسم كان يعرف أنه غير قادر على الانتظار أكثر ، فابتاع ثوبا من الحرير للابليزا ، واشترى لنفسه من محل للملابس المستعملة بدلة أمريكية . كان قد عمل بجد وباع بيت أبيه ، وادخر كل نقوده ، وفي يوم مشرق في بداية شهر سبتمبر عبر الحدود عند ماكسيكالى وركبا الاتوبيس الى فريسنو .

اقام هوان من سريرته ليخرج .. وقف الى النجوم . رآها مثبتة في الظلام ، تطلق صرخات كثيرة متقطعة من الضوء . وكما يحدث دائما وجد نفسه متأثرا من قرب الما شحته . قالت له امه ان النجوم مطهر من نوع ما ، تصطلي الأرواح فيها في ندم صامت بارد . وبعد وفاة امه تساءل ان كانت الأرض هي أيضا نجمة تحترق وحيدة . ولم يعد بإمكانه أن يتطلع الى النجوم دون أن يفكر في ذلك ، وفي أن الأرض لأبد أنها أكثر النجمات تالقا . سار متجها الى بقايا النار ، ومن الرماد أتته حرارة رتيبة ، وتصاعد عمود مترنج من الدخان ، ثم انحنى في مواجهة الريح . تأمل الرماد لبعض الوقت ، ثم سرح البصر عبر أشجار الصنوبر العالية الى السماء الجنوبية . كانت على حالها . شعر بحرارتها وجفافها المتفحم ، وباحتراقها الشديد العمق والجفاف ، كان يتخيل ذلك طبعاً ، ويعرف رغم ذلك أن ما يتخيله حقيقى . عاد الى الكوخ ، واستلقى على فراشه ، ولكن افكاره الآن كانت تدور حول لابليزا وجبال السير نيفادا الجميلة .

وفي الطريق من فريسنو الى ستكوتون كان الفخر والامل يملؤهما . اشترى برتقالا وشيكولاته واكلا وهما يضحكان . نظر اليهما ركاب الاتوبيس وهزوا رؤوسهم وناموا اخذوا يقرأون المجلات . أما هو ولابليزا فأخذا يحقان من النافذة الى الأرض .

في ستكوتون ساعدهما رجل يدعى يوجينو مانديز . كان هوان قد قابله وهو يجمع الطماطم في الدلتا . وكان ليوجينو ثمانية أطفال وزوجة سنيئة جدا ، ولكنها شديدة الطيبة والتسامح ، اسمها انيتا ، ساعدهم يوجينو في ايجاد حجرة رخيصة قريبة من الشارع الرئيسى حيث مكنا ، حتى يقررا الخطوة التالية في مسارهها . وكان بإمكان يوجينو أن يسدب سيارة لمساعدتهما على الانتقال .. وكان هو الذى أخذهما في سيارة أخيرا الى الجبال . كان يوما بلا مثيل في حياته ، أن يجلس في السيارة مع لابليزا ، أن يكون مع زوجته لابليزا في هذه السيارة الصاعدة مباشرة في اتجاه الجبال الرائعة العالية . عبرت بهم السيارة من أرض الوادى المنبسطة الى التلوجات البنية للتلال والهضاب ، حيث تنمو مئات من اشجار البلوط ، بعضها دائم الخضرة والبعض الآخر لا يورق الا في موسمه الخاص ، تبدو اشكالها كالقطر البرى ، كأنها صور ساكنة لصواريخ تنطلق في يوم

عيد ، خضراء فقط ولكنها تنتشر لاعلى وعلى الجانبين والى اسفل ، مكونة ظلالا تكاد تبلغ الكمال فى جمالها . عند جاكسون انحرف الطريق ليصبح فجأة طريقا صاعدا .

وكان حلمه عن المكان قد تجسد ، لم يكن قد رأى من قبل اشجارا بهذه الكثرة ، عظيمة فى شموخها ، اشجار من صنوبر لها لحاء رمادى ملتو ومقتول كالالياف ، واشجار اخرى يشبه لحاؤها الجاف المفلطح « بسكوت » الجنزبيل ، ثم اخرى يمكن نزع لحائها بسهولة . وتلك المسماة بالاشجار الحمراء تنتصب عالية وصلبة لها لون الكهرمان ، تلتف حولها قشورها التى فى سمك قبضته ، وتقذف الى اعلى بانزع كبيرة من الخضرة . وللأرض لون احمر غنى كانه دماء عشرات الهنود وقد سالت لتوها عليها ثم جفت ، مساحات مظلمة من الظل يفاجئها الضوء والازهار الزرقاء والازهار البرتقالية والطيور وحتى الوعول . شاهدا كل تلك الاشياء فى ذلك اليوم الأول .

« الى أين نحن ذاهبون » ؟ يسأل يوجينو

فاجابه هوان : « الى مكان شديد الروعة »

ذلك اليوم لم يصلوا الى توين باينز ، ولكنهم بعدها بأسبوع وهم فى طريق العودة استفسروا من جاكسون عن امكانية شراء أرض أو بيت فى الجبال ، فعلمهم الرجل رغم دهشته على توين باينز التى قال أن بها منشرة خشب وبيوتا للبيع .

ولقد أكد توفيقهم المستمر ذلك اليوم شعور هوان بأن حلمه يتحقق . كان معه ألفا دولار . هى كل ما استطاع ادخاره فى السنوات السابقة . وجدوا رجلا لديه كوخ صغير للبيع عند مشارف البلدة . نظر الرجل بتمعن الى هوان والى لابليتزا والى يوجينو وقال « ألف دولار » وهو يعتقد أنه ليس بإمكانهم أبدا امتلاك مبلغ كهذا ، وعندما ناوله هوان النقود فوجيء الرجل حتى أنه كتب عقد الايجار فورا . وأصبح لهوان سانشيز وزوجته بيت فى الجبال .

وعندما أغلق هوان باب كوخه عرف أن الرجل سرق نقوده . كان الكوخ صغيرا . وسقفه مائلا ، ولا يمكن اغلاق بابه بإحكام ، وبدا وكأنه سوف يسقط من على التلة . ولكن الكوخ كان قد صار لها وكان بإمكانه بشيء من الجهد أن يصلحه . وبسرعة هادا الى جاكسون حيث استأجرا سيارة نقل واشترى بعض الأثاث الرخيص ونقلاه الى الكوخ . وعندما انتقلا احضر هوان زجاجة من الويسكى ولأول مرة فى حياته أخذ يسكر .

وكان هوان سعيدا جدا مع لابليتزا التى تقبلت نظرتة للأمر ،
وتفهمت حاجته وجعلت منها حاجة لها ، وبالرغم من موقف أهل البلدة
الا أنهما نجحا فى خلق فرحهما الخاص ، وكان هوان قد عرف حكاية
هؤلاء الناس .

أسس توين باينز — كما علم شخص يدعى بنجامين كارتر يعيش مع
ابنته فى بيت فخم بأعلى التلة المشرقة على البلدة . ولقد قدم لبنجامين كارتر
هذا ، ذو الثروة الواسعة الى الجبال قبل ذلك بثلاثين عاما لكى ينقذ
زيجته . فى البداية كان فقيرا ، وأحب وهو فقير ، ولما أصبح شديد
الثراء نتيجة اكتشاف البترول فى مزرعة أبيه فى أوهايو ، ورحل الى
المدينة ، أصبح غير قادر على الحب لانشغاله بالبحث عن المال والسطوة .
وأخيرا عندما تزوج من المرأة التى كان يحبها وجد أن حاجزا قد نشأ بينهما .

كان بنجامين قد تغير أما هى فلم تكن قد تغيرت . ثم مرضت المرأة
ووعدها بنجامين كارتر أن يأخذها الى الغرب ، الى أقصى الغرب ، بعيدا
عن المدينة حتى تعود الأمور الى ماكانت عليه فى البداية . ولما كانت
المرأة حبلى فقد أسرع بنجامين كارتر الى جبال كاليفورنيا واشترى
مساحة شاسعة من الأرض ، وشرع فى البناء قبل مقدم الأمطار والثلوج .

استأجر عددا كبيرا من عمال البناء ظلوا يعملون طوال ذلك الشتاء
حتى اتموا البيت الذى لم يعد ينقصه سوى بعض اللمسات الداخلية
والاثاث . أما بن كارتر وزوجته فكانا ينتظران فى المدينة . وفى أوائل
الربيع رحلا الى كاليفورنيا بصحبة الطبيب الذى عارض بشدة فى تعريض
الزوجة لرحلة القطار الشاقة ، وللرحلة الأصعب فى جاكسون أثناء
الصعود الى البيت فى عربة يجرها حصان . لكن المرأة كانت تريد أن يولد
الطفل بالشكل المناسب ، فذهبوا . وولدت الطفلة ليلة وصولهم الى
البيت ، أما المرأة فظلت تحتضر طوال الليل . كان هذا هو بن كارتر الذى
يعيش مع تلك الابنة الآن فى البيت الكبير أعلى التلة ، ويملك ابنته بجنون
حتى أنه يقال أنه قتل شابا أظهر اهتماما بها .

عرف هوان كل هذا من خادمة مكسيكية عملت فى البيت الكبير منذ
البداية . وعندما حكى الحكاية للابليتزا بكث وهزت رأسها ، وقالت تفسر
بكاءها أنها مأساة حب .

وأيقن هوان وهو يخلق الى قم خياله أن هذه المأساة كالوباء قد
اجتاحت سكان البلدة المائة تماما كما تلمسهم ظلال البيت نفسه اذ
تزحف مباشرة على طريق السيارات كل ليلة ساعة الغروب . . وجد فى

هذا التفسير لما يقوم به من ترك دجاجات وأسماك ميتة على بوابة كوخه أو القاء أكوام القمامة في الحديقة . ويدأ لهوان أنه يفهم لماذا يقومون بذلك ولهذا السبب لم يفعل هو شيئا في مواجهة هذه الأفعال التي ربما كانت من فعل أطفال عابثين ولم يكن يرغب أن تمتد العدوى التي أصابتهم ولا تلك العدوى الأكبر التي تجعلهم يتحيزون ضده كمكسيكي ، لم يكن ذلك يعنى أنه غير مهال ، ولكنه ببساطة كان مغرما بلابليتزأ ويجبال السير نيفادا . وأخيرا توقف أهل البلدة عن تلك الأفعال .

ثم بدأت حياة هوان سانشيز تدخل أجمل مراحلها عندما سقطت الثلوج الأولى ، أصابته الحمى ، وأخذ يركض بين أشجار الصنوبر ، ويصرخ ويتدحرج على الأرض ، ويستقبل ندف الثلج بفمه المفتوح ، يحملها في تجويف كتفيه المتكورتين ليضربهما في شعر لابليتزأ وهى تقف على باب كوخهم وتضحك له . وأخذ يرقص ويؤلف أغنية عن الثلوج التى تسقط على الصحراء ، ثم يرتجل صلاة يتوجه بها الى عذراء الثلوج .

وفي تلك السنة الأولى في الجبال فهم هوان أن الحب هو رحابة داخلية تمكن الذات من الامتداد الى خارجها . ووجد نفسه قادرا على ذلك أكثر من أى وقت مضى ، وكان مساما بعينها من حواسه قد تفتحت للمرة الأولى . فى السابق أراد السيرأ نيفادا لجمالها وتناقضها مع تسوة موطنه، أما الآن فقد صار يحبها .، يحبها كما يحب لابليتزأ ، يحبها كامرأة . . . وفي تلك السنة الأولى عرف أيضا أن حبا كهذا لأبد وأن يكون مرتبطا بالخوف أو الهلع . . . كان هذا مجرد شعور يطفو الى الوعى أحيانا خاصة فى اللحظات التى تسبق استغراقه فى النوم . وبقي شيئا ثانويا تماما . . أما الشيء الأساسى فكان وعيه بالطريقة التى أخذ هذا الحب يتمثل بها كل مافى طريقته ويلفظ مالا يستسلم له ، كان هذا الحب نوعا من العصى .

وفي ذلك الصيف كان هوان يترك لابليتزأ ليجمع المحاصيل فى وادى سان واكين ، لذلك تصادق مع خادم البيت الكبير الذى كان يستخدم سيارة مالك البيت ، ويقودها فى سفح الجبل باندفاع أهوج وان كان واثقا من نفسه . ولقد قرر هوان بعد ذلك الصيف أن يشتري لنفسه سيارة ، ليس حبا فى التملك ولكن ببساطة لأنه صار يعتقد أن هذا الرجل سوف يقتل نفسه يوما ، ولأنه أيضا لم يكن يرغب فى أن يظل معتمدا عليه .

اشتغل فى جمع الجوز بالقرب من بلدة ليندن ، ثم جمع الطماطم فى الدلتا الغنية ، وكان شديد الرغبة فى أن تكون لابليتزأ معه ، ولكن الأمر كان يتطلب نقودا كثيرة ، وغرفة فى فندق فى الحى العمالى ، وبذا ذلك غير ممكن لاكتظاظ المكان بالحانات والقوانين والمومسات والنسكارى والمجرمين،

ولحالة اليأس المتفشية بين الناس ، والتي كانت الشرطة تستغلها بشكل منتظم بين الحين والآخر . ولم يكن هوان يحب حتى العمال هذا ، ولم يكن بإمكانه أيضا تجاهله أو الابتعاد عنه ، لأن العديد من أهله فقدوا حياتهم فيه ، وبسبب ما يفعله الرجال بأنفسهم كان يفضل البقاء في معسكرات العمل التي كان يمكن احتمالها برغم سوءها . وكان يعمل كثيرا وبقدر ما يستطيع ، ويحرق في الجبال التي كان بإمكانه رؤيتها بوضوح دائما في ضوء الصباح ، وعندما انتهى موسم الطماطم عاد الى لابليتزا .

وبالرغم من أن البلدة لم تألف وجودها قط إلا أنها تقبلتها ذلك الصيف حين بدأت لابليتزا تصنع سلاسل من القش ، وتبيعها الى الناس الذين اقبلوا عليها لجمالها ودقة صنعها ، ورسومها المنمقة ، وحين بدأ هوان ينحت اشكالا لحيوانات ، وهو ما تعلمه من أبيه ، وهذه أيضا كانتا يبيعانها . ولقد وفقا في نشاطهما هذا الى حد أن أخذ هوان صندوقا ملاء بمصنوعاتهما الصغيرة الى جاكسون حيث بيعت في الحال ، وفي الربيع التالي تمكن من شراء سيارة فورد .

وفي تلك السنة الثانية في الجبال اكتسب هوان معرفة جديدة ، صار يعتقد أن الحب ، قدرته هو على الحب ، هو الشيء العظيم الوحيد الذي يأتيه في حياته ، والذي يجعله أكثر نبلا وشرفا . . . هذا الحب هو قدرته الوحيدة ونجاحه الأوحد في عالم لا قيمة له . ومع هذا فقد كان هذا الحب نفسه شيئا بسيطا ، بسيطا الى حد الألم ، يشعر به كلما ذهب الى الوادي ليعمل ووجهه متجه الى الأرض ، وكلما رأى الرجال في المزارع ، واستمع الى كلامهم ، وراقبهم وهم يغادرون السيارات الى الحق العمالي . واصبحت الليالي التي عليه أن يمضيها بعيدا عن لابليتزا بعد هذه المعرفة التي اكتسبها يملؤها نوع جديد من الشعور بالوحدة ، وكأن جزءا من جسده قد فصل عن الكل ، وبدأ يفهم أيضا شيئا أكثر عن الخوف أو الهلع الذي يبدو أنه يقتنى أثر الحب .

ثم حدث الأمر ، متأخرا في العام السادس من زواجهما . . هذا مستحيل ، أمضى عدة ساعات في مواجهة النار يقول للابليتزا انه مستحيل ، لأن الطبيب أكد له أن كل شيء رباط جيدا ، وأن سلوكه كان مبنيا على هذا الأساس ، ولكن الاطباء يمكن أن يخطئوا . . . كانت لابليتزا حبلية .

ولم يكن الحمل صعبا في الشهور الخمسة الأولى ، وكان يصدق أن قناة لابليتزا سوف تتفتح ودعا للرب . ودعا للأرض والسما ، ودعا لروح أمه ، ولكن بعد الشهر الخامس بدأ التعب الحقيقي فترك الصلاة تماما الى الكفر ، لم يكن هناك رب ، ولا يمكن أبدا أن يكون هناك رب

فى مواجهة الم كهذا . . . الم انسانى لا يمكن تصديق مذه . . . وحتى عندما نقلها الى مستشفى ستكوكتون لم يستطع الأطباء إيقاف الألم الذى استمر بشكل فظيع ، حتى اعتقد ان لابليتزا تحمل الألم فى رجليها ذاته .

وفى الشهر السابع من الحمل قرر الأطباء أن يخرجوا الطفل ، وانسوا بلابليتزا الى حجرة بها أضواء وآلات ، حيث ظلوا يعملون وقتا طويلا ، لكنها ماتت هناك تحت الأضواء . . . والأطباء يلعنون ويتصيبون عرقا وهم منكبين على جرح ألمها الواسع ، ولم يقولوا له عن الطفل الذى نظفوه ووضعوه فى حاضنة حتى اليوم التالى .

فى تلك الليلة جلس فى السيارة الفورد ، وحاول أن يتصور الذى حدث ، ولكنه لم يستطع الا رؤية عيني لابليتزا فى حوامة الألم ، كان فيهما هدوء مخيف ، كانتا تمتلكان الهدوء كما يمتلك المرء الحقيقة ، وقرب الصباح سقط على جنبه على الكرسي وراح فى النوم .

وهكذا وارى جسدها التراب الأحمر بمدافن البلدة وراء الكوخ . كانت أشجار الصنوبر تتشابك فوق رأسه ، وفى حر الظهيرة امتد ظل على الأرض تناثرت فوقه مساحات ذات نهايات مدببة من الضوء ، فبدت الأرض باردة لها رائحة طيبة . ولم يفكر حتى فى إعادتها الى المكسيك بما أنها كانت دائما جزء من حلمه ، والآن ستكون دائما فى جبال السيرانيفادا مع الزهور البرتقالية والزرقاء وبياض الشتاء الهادى العميق . ويكون هو معها مع كل ماكانه وما بإمكانه أن يكون .

ولكنه لم يفكر فى هذه الأشياء الأخيرة كما يفعل الآن ، بل قام بذلك ببساطة بدافع غريزى ، وباحساس بما هو ضرورى تماما ، كما قام بالعمل هذه السنوات وهو ينتظر أن يكبر الطفل هيسوس ويصبح رجلا . هيسوس لماذا سمى الولد هيسوس ؟ ذلك أيضا ربما كان غريزيا . بعد موت لابليتزا بقى من أجل الولد ليكون معه حتى يصبح رجلا ، ليريه جمال جبال السيرانيفادا ، ليعلمه الرجولة الحقّة ، ولكن هيسوس . . . هيسوس الأمريكى . . . هيسوس الفلوتيل . . . هيسوس لا يعرف شيئا ولا أمل فى أن يعرف . كان ذلك اليوم الذى رافق فيه هيسوس هو يوم تحرره إذ أنه الحقيقة بعد سنوات من الانتظار . . . الحقيقة النهائية التى أمكنه فهمها فقط لأن لابليتزا مرت بحياته : أن الحب هو الجمال . . . ولابليتزا وجمال السيرانيفادا شيء يخلق أو يصنع . . . ولكن كان هناك نوع آخر من الحب عميق جدا ، يحتضن وجوده ، أحس به مؤخرا ، يهب عبر الجبال من الجنوب ، وهو الآن يعرف أنه كان موجودا منذ بداية حياته متفكرا فى الشمس والرياح . . . فى هذا الحب يكمن الدم والأرض وحتى الله ، اله من نوعا ما . . . قدرة اله على الأقل . كان يريد هذا الحب لذاته ، وهو يعرف أنه هو الذى سمح له بأن تكون له لابليتزا وأنه بدون هذا الحب لما كانت لابليتزا .

كتاب : نهضة مصر

تأليف : أنور عبد الملك

عرض : د. محمد حافظ دياب

نادرة هي الأعمال التي تحس التاريخ بوعى ، فلا تحيله الى تصور ذهنى ، أو وهم معرفى ، أو تعميم مجرد معزول عن حركة الاحداث والناس ، بل تعيشه رؤية مفتوحة ، وتعاطفا حميما ، ومنهجية علمية .

واعترافا بإخلاص المحاولات التي قدمت وتقدم دراسات في التاريخ المصرى بنظرة شاملة الى حد ما ، فثمة بلا جدال قصور ضمنى يحد من وصولها الى اجابات متماسكة . فهذا التاريخ لم يدرس حتى الآن دراسة كلية متصلة ، بل ينذر ان نجد تكاملا فى مجموعة الكتب التي حاولت دراسة مرحلة تاريخية واحدة من سلسلة المراحل التي صهرت كينونة الشخصية المصرية وهويتها ، وأغلبها توقف عند مجرد رصد الاحداث المتتابعة ، وهو نوع من التسجيل العام الذى يخلو من التحليل والتفسير ، ومن وجهة النظر الدقيقة عن تشكلات الصراع التى تدور فى المواقف التاريخية المختلفة . ومثل هذا التاريخ البردى له أهمية بلا شك ، لانه يحتفظ بالوثائق وبالمواصفات الأولية للاحداث ، لكنه فى النهاية تاريخ خام غفل ، لا يمكن أن يؤثر تأثيرا موضوعيا على العقل ، أو يغير مجرى فى التفكير العام .

ذلك ان قراءة التاريخ — والوطنى منه بالخاص — لابد أن تكون عملية فاعلة ، يخرج قارئها بفهم صائب وصحيح لطبيعة الكفاح الشعبى ، وخطورة التضحيات المادية التى قدمتها الجماهير ، وطبيعة القوى التى عطلت تطورها وعاقته ، وهو ما يمكن أن نعلمه عبر صفحات كتاب « نهضة مصر » ، الذى صدر حديثا عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .

صاحبه — د. أنور عبد الملك — باحث مصرى جاد ، يجمع بين تجربة الوعى السياسى ، وخصائص المعرفة العامة المكتسبة من الدراسة والمهارات المتخصصة والمنهج العلمى . تخرج من كلية الآداب بجامعة عين شمس فى مطلع الستينيات ، ويعمل الآن استاذا لعلم الاجتماع ، ومشرفا على

فريق البحث الاجتماعى بالمركز القومى للبحث العلمى فى باريس . قد يختلف معه البعض حول عدد من المنهجيات أو الآراء الذاتية فيما يتعلق بمسيرة الحضارة الحديثة ودوائرها ، لكن احدا لا يختلف حول جدية اسهاماته فى محاولات اعادة النظر وتوضيح رؤية التجربة المصرية المعاصرة .

ولا شك ان اقامته الممتدة فى فرنسا قد افادته كثيرا فى الاطلاع على أعمال مدرسة « حوليات » Annales التى ظهرت هناك فى الثلاثينات ، واهتمت بما يطلق عليه « التحليل الاجتماعى لتاريخ المجتمعات » ، والذي يستهدف دراسة وتحليل الظواهر الاجتماعية لمجتمع معين فى فترة زمنية محددة من وجهة النظر التاريخية .

والكتاب (نهضة مصر) يمثل الطبعة العربية المنقحة لبحث تقدم به صاحبه لنيل درجة دكتوراه الدولة فى الآداب من جامعة السوربون عام ١٩٦٩ ، وصدر فى طبعته الاولى باللغة الفرنسية فى نفس العام ، واهداه الى شعب مصر وباسمه ، ممثلا فى الشيخ رفاعة الطهطاوى ، وابراهيم باشا ، وعبد الله النديم .

تقع هذه الطبعة العربية فى نحو ٦٠٠ صفحة ، وتتضمن ستة ابواب ، تهتم فى مجملها ببحث الخصائص البنائية للتجربة المصرية الحديثة ، وتعيين الديناميات والقوى التى احدثت اثرها صعودا وهبوطا ، فى اطار خصوصية هذه التجربة ومضامينها وشروط نضالاتها ومنطلقاتها وصيغها واطرها ، وذلك فى الفترة ما بين ١٨٠٥ - ١٨٩٢ .

واختيار كلا هذين العاملين بالذات يمتلك دلالة عبر تاريخ الحركة المصرية الحديثة . ففي عام ١٨٠٥ ، كانت « وثبة مصر الشعبية ضد حملة الغزو الفرنسى » ، والتى تجمعت على ارض مصر وبين يدي طلائع ابنائها معا فى اعادة تكوين الدولة الوطنية المستقلة حول محمد على .

اما عام ١٨٩٢ اى عشر سنوات بعد الاحتلال البريطانى ، « فهى السنة التى اتفق عليها الراى على اعتبارها بداية لتحرك الحزب الوطنى والحركة الوطنية الجديدة » ، ايزانا بفتح مرحلة تاريخية ثانية ، وعلى وجه التحديد المرحلة الثانية لنهضة مصر الوطنية .

ولم تخل فصول الكتاب من اشارات منهجية وايراد نصوص بأكملها للشيخ الطهطاوى ، ومحمد عبده ، وعبد الله النديم .

في البحث عن منهج :

وقد يكون من المناسب هنا في البداية أن نتصددى لكيفية المعالجة المنهجية التي حاول من خلالها البحث تحديد رؤيته ، وطرح قضاياها . والواقع أن هذه المعالجة تتوقف الى حد كبير على الهدف الذي يسعى الكتاب الى تحقيقه من ناحية وعلى طبيعة الموضوع المدروس من ناحية أخرى .

وكما قدم عبد الملك ، يتمثل هذا الكتاب في محاولة « الاهتداء الى مفاتيح التمايز بين المدارس التكوينية للفكر والعمل في قلب نهضة مصر الوطنية في اطارها العربى والشرقى » .

أما طبيعة الموضوع فهو « خصوصية التجربة المصرية التي تتمتع بعمق مجالها التاريخى .. فمصر فى هذا المقام .. الوحيدة دون غيرها من حيث استمراريتها كوحدة اجتماعية قومية ثابتة مكررة »

من منطلق هذا الهدف ، وتلك الطبيعة ، يرى الباحث أن منهج التحليل الاقتصادى الاجتماعى ، وكذلك منهج التحليل السياسى ، لا يكفيان للإجابة على تساؤلات عديدة يطرحها موضوع البحث ، وأن التحليل الثقافى فى الفكر الايديولوجى جدير بهذه الاجابة ، « على أساس أن مصر ، أم الدنيا ، تتمتع بعمق للمجال التاريخى الأبد وأن يكون قد أعطى لمكوناتها صيغا من الخصوصية علينا أن نتكشفا » .

وإذا كان عبد الملك يركز على البناء الثقافى القومى فى علاقته بمختلف الانساق المجتمعية الأخرى ، فإن ذلك لا يعنى أن دراسته تنصب على مجرد تتبع لأفكار وآراء ، بل أنه فى الأساس ، مهتم كمفكر ، بتوفير المكونات الثقافية العميقة للنهضة المصرية ، وتعميق فهم أبعاد قضايا الحرية والفكر والمصنع ، وتوفير عوامل النجاح الثابت فيها ضمن اطار ثقافى .

وفى الفكر الاجتماعى المعاصر ، يشغل التحليل الثقافى لتاريخ المجتمعات مكانا متناميا وفاعلا ، خاصة مع تصفية نظرتة ، وتعميق رؤاه وتجذير رؤيته .

وقد أزعج أن هذا التحليل يمكن أن يشكل التيار الذى يحمل مزيدا من الحظ والفاعلية فى مستقبل الدراسات الاجتماعية وهو ما تنبه له مبكرا عبد الملك ويمكن هنا تحديد الخطوط الرئيسية لهذا التيار ، كمبا شاء لها الكاتب فى « نهضة مصر » كالتالى :

١ - أن التحليل الثقافى لتاريخ المجتمع المصرى يستطيع أن يصوغ للتجربة المصرية مجراها التاريخى ، حيث يستحيل أن تكون هذه التجربة ذات

المضامين السياسية والاجتماعية والاقتصادية والايديولوجية تجربة فوق التاريخ . ومن ثم ، فان تحليلنا هذا الصنف تسمح لنا برؤية اوضح لابنية هذا المجتمع المادية ، وتعبيراتها التطبيقية ، ومراميها الايديولوجية .

٢ - اتساقا مع هذا ، فان الاطار التاريخي للتجربة المصرية لا يتحدد بشروطه المادية وحدها ، وما يرافقها من وقائع التخلف والهيمنة ، بقدر ما توظفه كذلك صورة الانتاج النظرى ومضامينه ، المواكبة لتلك الشروط ، والمعبرة عن قضاياها .

٣ - ومن ثم فان هذا التحليل يتجاوز سرد الاخبار والحوادث . . يتوقف عندها ليتجاوزها الى دراسة الانتاج النظرى والحالات الذهنية فى مدى اوسع ، لا تصح دونه كتابة التاريخ .

٤ - من هنا ، يعتمد هذا التحليل على قاعدة اكايمية رصينة ، ان فى الاسلوب والاستشهاد والاسناد ، او فى التفتيش عن المصادر والوثائق ، وغير ذلك من الشروط العلمية ، مما يبعده عن التسطيح والاراء الجاهزة .

على اية حال ، فهناك وقفة هنا ازاء استخدام عبد الملك لهذا المسلك المنهجى ، نوردها فيما يلى :

١ - انه قد يكون صحيحا كون المكونات الثقافية والفكرية والايديولوجية تسهم فى رسم مشاهد التجربة المصرية المعاصرة ، لكن الصحيح كذلك ان هذه المكونات لا تعدو تكون تعبيرا لمكونات اخرى تختفى فى العمق ، هى فى الاساس مكونات اجتماعية اقتصادية .

٢ - ان التحليل الثقافى للتجارب الاجتماعية الراهنة ، يظل يحمل قدرا غير يسير من مخاطرة التعامل مع واقع حى سيال ، مازال يعطى وينتقى ويتخطى ويخطئ ويتجاوز ويصيب . فالتحليل يميل عموميا الى مذاكرة هذه التجارب حين تكون قد فقدت على الاقل راهنيتها ، واكملت - او كادت - مسيرتها التاريخية ، او الاخرى جاوزت انعطافا فى هذه المسيرة . فذلك يوفر فى الحق امكانية بحث ، وتوجه حكم ، على نحو افضل ، يمكنه من تلمس ملابسات اللحظة الاتية ، فلا يقع اسير فخاها ، بله يستشرف صفاتها المحتملة .

٣ - ان الاسناد الاكاديمى العلمى لهذا الصنف من التحليل ، قمين بابعاد الباحث عن طابع اللغة الانشائية ، من مثل : « ... كى تأتى هذه الدراسة صالحة ، وقد خضبتها الام ودماء المسيرة » . وجلاء الانجازات

الشعبية والوطنية ، وصدى التساؤلات والتناقضات ، واسى الانكسار والهزيمة ، والاصرار على الايجابية التاريخية » ، الى مثل ذلك من العبارات التى تمتلئ بها صفحات الكتاب . فالقاعدة تقول : حيث يوجد تحليل علمى ، تتبدى اللغة العلمية .

* النهضة المصرية الحديثة :

نتحمل لعبد الملك انشائية عباراته ، فالموضوع هو مصر .. نهضة مصر .. مصر الوجدان والفكر ، والاهل والصحب ، ونتجاوب معه فى تعاطفه ، وتزيد القول بأن الباحثين الشبان فى مصر بانتظاره . قد يختلفون معه فى رأى أو يرفعون اصبعهم أمامه فى تساؤل ، لكنهم أبدا لا يختلفون على حبسه واعتزازهم به .

ان الكتاب قد تراود بود مع موضوعه ، فأتى محاولة مثمرة تطرح أسئلة صعبة ، يتم الجواب عليها مقصلة فى ستة أبواب .

يستعرض الباب الاول فيه تاريخ المجتمع المصرى منذ عهد محمد على حتى الاحتلال البريطانى من منظور التطور الاقتصادى .

ذلك أن كتابه تاريخ المجتمعات تستند فى الأساس الى تحليل الابنية المادية ، اذ لا يمكن أن يتضح بجلاء تنظيم الفئات والتكتلات والقطاعات ، ولا طبيعة العلاقات بينها ، ولا وضعية الافراد فى هذه الشبكة من العلاقات ، دون أن تتجمع كل المؤشرات التى تتيح إعادة بناء الحيز الذى شغله الناس واعدوه واستثمروه ..

وهكذا يقوم الفصل الاول لهذا الباب على دراسة التطور الاقتصادى فى مجالات الزراعة والملكية الزراعية التى تقوم على هيمنة الدولة ، والتصنيع ولجوء محمد على الى أسلوب احتكارها ، مع مقاربات حول بدايات التدخل الاجنبى ، ومشروع القناة ، والقروض والاستثمارات الاجنبية .

ويتكفل الفصل الثانى بدراسة التطور السكانى الذى شهد فى هذه الفترة زيادة فى العدد وتنظيما للتسجيل ، وتضاعف عدد الجاليات الاجنبية من يونانيين واطاليين وفرنسيين وانجليز ومجريين وألمان ، ومحاولات ادماج الريف فى القطاع الرأسمالى وأثرها فى زيادة معدلات الجرائم ، واحتلال القاهرة مركز الصدارة فى عملية التحول ، وظهور طبقات اجتماعية جديدة فى المدن والريف ، مثل القادة العسكريين ، والمثقفين ، والعمال .

ويتكفل الباب الثانى بدراسة أسس النهضة الثقافية ، حيث « ان اقامة البنية الأساسية الوطنية الثقافية لمصر الحديثة يمثل عنصرا رئيسيا فى

هذه النهضة نفسها » . ولأن التدخل الأوربي لا يقتصر على مجالات الاقتصاد والسياسة وحدهما ، يتتبع الكاتب عمليات الاتصال الثقافي بين مصر وأوروبا منذ البعثة العلمية التي صاحبت الحملة الفرنسية ، وموجات البعثات الدراسية الى أوروبا لمواجهة متطلبات التحديث ، ثم ينتقل الى حركة الترجمة التي مثلت إحدى نتائج الابتعاث ، ويلاحظ أن تأثير هذه الحركة كان ضعيفا على الشعب المصري ، لأن الكتب المترجمة كانت تختار بواسطة السلطة . وفي حديثه عن التعليم ، باعتباره البنية الأساسية للحركة الثقافية ، يتابع تطور معدلاته بدءا من نهضته في عهد محمد علي ، مروراً باغلاق معظم مدارس في عهد عباس ، وقيام مدارس البعثات الأجنبية في عهد سعيد ، وانتهاء بمحاولات اصلاحه في عهد اسماعيل ، ودور على مبارك في انشاء المدارس المتخصصة والعليا .

وينهى هذا الباب بذكر ظروف الصحافة والنشر ، والتي يرى اهم ملامحها ، ظهور الوقائع المصرية عام ١٨٢٨ ، وانشاء مطبعة بولاق ، وتزايد الصحافة الاوربية .

ويحتوى الباب الثالث على دراسة العناصر التكوينية لايدولوجية الحركة المصرية ، ويرى أن الدولة مثلت نقطة الانطلاق في نهضة مصر الوطنية ، ويعزو نجاح تصنيع المجتمع الى السانسيوميين ، الذين يعتبرهم حملة فرنسا الفكرية الثانية .

ويلاحظ الكاتب ان : « تطور التاريخ يمثل خليفة الوعى القومى السابق على تكون الايدولوجية الوطنية والفكر الاجتماعى في مصر النهضة » ، بدءا من مدرسة التاريخ التسجيلى عند الجبرتي ، حتى مدرسة التاريخ العلمى .

وفي حديثه عن مفهوم « الوطن » ، يقرر أن : « الطهطاوى هو الذى تمكن من التمييز بين الوطن والامة .. وهو أول مفكر في العالم العربى والاسلامى يرى ذلك ويعبر عنه بوضوح تام » ، معتبرا كتابه « مناهج الالباب المصرية » الذى قدمه عام ١٨٦٩ ، « اكمل تعبير عن البناء النظرى للقومية المصرية في أوج حكم اسماعيل » . ذلك أن هذا الكتاب : « يحفل من أوله الى آخره بمعانى الولاء والتكريم للوطن المصرى والشعب المصرى . والعودة فيه الى التاريخ وهى كثيرة ومتكررة » ، لا تقتصر على المجال العاطفى فحسب ، إنما تدعم بالنقد والتمحيص » .

وينهى الكاتب هذا الباب بدراسة قضيتى الاستقلال الوطنى والحركة الدستورية ، فيورد أن المعلم يعقوب « الذى كانت دوائعه في المقام الاول تبدو مناهضة للاتراك » ، كان أول من صاغ عبارة (مصر المستقلة) في تاريخ البلاد الحديث » ، ثم يقدم تحليلا للمضمون الفكرى لحركة الاتجاه الدستورى والنظام النيابى ، « التى تعتبر أحد الوجهين المكونين لايدولوجية الحركة

الوطنية ، ومصادرها الايديولوجية وأسسها الاجتماعية وتلاحمها مع نهضة الوطن واستقلال الدولة المصرية » ، بدءا من الديوان العام في عهد الحملة الفرنسية ، حتى تشكيل مجلس الاعيان ، وتكون الجمعيات العلمية التي طفت فيها السياسة على العمل الثقافي .

والباب الرابع ، وهو بعنوان « التحديث الليبرالى ومشكلة الثقافة » ، يتحدث فيه الكاتب عن التغيرات التى طرأت على مركبات الثقافة المادية واللامادية ، من مسكن ، وملبس ، ولهو ، نتيجة ظروف التحديث ، ورغم ذلك فان « وحدة الشعور المصرى التى أصيبت بتمزق شديد بسبب الموجة الغربية والمتطلبات المتناقضة للنهضة الوطنية ، تتجلى ، ويستمر تواصلها فى هذه التسبيحة العظيمة الدائمة للحياة ، فى مواجهة ، وضد كافة الاحزان » .

وينتهى الباب بدراسة عن تطور الحركة النسائية والادبية والفنية واللغوية .

وفى الباب الخامس ، يعالج الباحث آثار الاحتلال فى تمايز الايديولوجية الوطنية الناشئة فى الفترة ما بين ١٨٧٩ - ١٨٩٢ ، والتى لعبت السياسة التعليمية لسلطة الاحتلال فيها دورا هاما ، بهدف القضاء على الطابع الوطنى فى الثقافة المصرية من جهة ، وتحويلها فى اتجاه الارتداد الى السوراء والنزوع الى السلفية من جهة اخرى ، وقصر وظيفتها على تخريج مجموعة من الموظفين ويلاحظ عبد الملك أن التحول الجذرى فى الايديولوجية الوطنية والفكر الاجتماعى ، قد أخذ شكل الاصولية الاسلامية عند محمد عبده ، والاشتراكية فى آخر مراحل تطور فكر الطهطاوى ، وقيام الحزب الوطنى المصرى ، وظهور الحركة الفكرية الشعبية الثورية عند عبد الله النديم .

ويلاحظ الباحث فى هذه الفترة تمايز تيارين فكريين اساسيين هما : التيار التقليدى والتيار الليبرالى ، أو التيار السلفى والتيار المتغرب ، وكلاهما تعبر عن مصالح طبقية محددة .

ويرى عبد الملك أن مثقفى التيار السلفى قد أنتجوا مشروعا اصلاحيا متجاوبا مع الطموح التاريخى للبورجوازية الريفية ، وللزعماء الدينيين ، اضافة الى الحرفيين والتجار الصغار . وقد شكل هؤلاء ركيزة العسرة الوثقى ، والمنار ، والاخوان المسلمين ، والقومية الاسلامية .

اما مثقفو التيار الليبرالى فانهم يشكلون جناح المثقفين المتأثرين بضرورة او بأخرى بأوضاع التحول الاقتصادى التى ظهرت على اثر الهيمنة الاستعمارية والتوحيد الذى مارسه هذه الهيمنة على كل البلاد الخاضعة

لها ، ومن ثم فهم يعكسون الطموح التاريخى للبورجوازية الصناعية والمصرية ،
أى لاطر أجهزة الدولة ، ثم لاصحاب المشاريع والمهن الحرة .

اما الباب السادس والآخر ، وهو بعنوان : « نهضة مصر الحضارية :
التحديات والرؤية » ، فيقدم فيه الباحث كشف الحساب النظرى لمسحه
التحليلى فى الابواب السابقة ، مقبها عددا من الاستخلاصات والنتائج التى
اتضحت من خلال الدراسة والمرتبطة بموضوعاتها .

ذلك هو مجمل أبواب الكتاب ، التى تحتاج فى الحق الى دراسة موسعة
واستقراء أكثر أناة . ولا ريب أنه من الاهمية أن يتواصل الجدل حول
الاطر المعرفية والمنهجية التى يحتويها ، وأيضا حول أسلوبه العاطفى
الشفيف فى الكتابة التاريخية .

وتبقى لنا بعض ملاحظات . .

١ - فمئذ الوهلة الاولى ، يسترعينا الحاح عبد الملك على تثبيت
العلاقة بين المكونات الايديولوجية وواقع التنظيم الاجتماعى . ذلك أن إعادة
بناء هذه المكونات ، انطلاقا من جزئياتها ، وتتبع آثار التحولات التى طرأت
عليها ، ليسا فى الحقيقة سوى مقارنة عمل ، يقوم على تحديد العلاقات التى
تحافظ عليها الايديولوجيات ، عبر تاريخها ، مع الواقع المعاش ، واقع التنظيم
الاجتماعى . فالايديولوجيات تظهر عادة وكأنها تفسر لوضع عيى ، ومن
ثم فهى تنحو الى اعطاء صورة عن المتغيرات التى طرأت على هذا الوضع .
لكن الايديولوجيات محافظة من حيث طبيعتها ، لذا فهى تتأخر فى اعطاء هذه
الصورة ، والتوافق الذى يحدث فيما بعد بين الايديولوجيات والواقع ، يحدث
بعد فترة طويلة ، انما يبقى دائما توافقا جزئيا . اما الفوارق بين تاريخها
وتاريخ الجماعات الاجتماعية المعاشة فيسهل قياسها ديالكتيكيا ، أكثر من
قياس وقع نظم التصورات على حركة الابنية المادية والسياسية بالذات .

عند هذا الحد يتراءى لى أنه من الملائم الاخذ بعين الاعتبار ملاحظات
بول فينيه P. Vimet النقدية عن سير ومخاطر العمل التاريخى . اذ
انها تساعد على التدقيق فى أهداف وحدود البحث ، وعلى تعيين الاساليب
المؤدية الى الأهداف . هذه الملاحظات تدعو الى التأنى والاحتراس . انها
تجعلنا نقيس اتساع المسافات التى تفصل فى كل مجتمع ، تصرف الناس
وسلوكلهم ، عن تصوراتهم الذهنية ، أو عن نظم القيم التى يحلو لهم العودة
الى ينابيعها . هذه التصرفات تندمج بقسم منها فى طقوس ، وهى تعاش
كطقوس ، ولا يمكن البتة اعتبارها تعبيرا عن معتقدات أو أفكار . من جهة
أخرى ، لا تخضع هذه التصرفات الا جزئيا لقواعد الاخلاق . فاعلم الاخلاق

لا يمثل في الواقع سوى قطاع في مجموعة ، يعمل وسطها بطرق متنوعة ،
وفقا لمستويات الثقافة ، وتبعا للمجتمعات والعصر .

ويجب الإقرار كذلك أنه يوجد دائما « بون شاسع بين المعلن عنه
على أنه رسمي ، من تيار تحديثي أو ديني ، والجو الذي يخيم عليه . هذا
الجو الذي يعيش المشاركون فيه دون أن يعوه ، ولا يترك أثرا مكتوبا » ،
لهذا لا يطوله البحث ، ولا يقع تحت العين ، ولكنه بالذات هو الذي يؤثر
مباشرة على التصرفات أكثر مما تؤثر الوثائق الرسمية .

إضافة الى ذلك ، تحذر هذه الملاحظات من محاولات تقديم عمل
النظم الأيديولوجية على حركة التاريخ ، فالإيديولوجيات ليست سوى
« أعلام » . ويجب قبول أن « الغطاء الأيديولوجي لا يخدع أحدا ، ولا يقنع
سوى المقتنعين » . وأن الرجل التاريخي لا يسلم أبدا بحجج خصمه
الأيديولوجية عندما تكون مصالحه مهددة وفي خطر » .

(٢) كذلك فانه ، ورغم تحديد عبد الملك هدف الدراسة من كونها
« الاهتمام الى مقاتيح التمايز بين المدارس التكوينية للفكر والعمل في قلب
نهضة مصر الوطنية في أطارها العربي والشرقي » ، فانها تعاملت مع
مجريات الأحداث القومية ضمن حدود قطرية ، دون محاولة الكشف
عن تشابكاتها وتعالقها مع بقية أجزاء الوطن العربي ، مهما حاول صاحبها
الحديث عما أطلق عليه « الخصوصية التاريخية الألفية التي تتمتع بها مصر » .

ان هذا التوجه المحدود ، رغم ما يمكن أن يقدم من مبررات ، يعود الى
عوامل أساسية . تقف على رأسها غياب النظرة الأفقية الشاملة والتصور
الواضح لحركة تاريخ الأمة العربية . والنتيجة هي القطع وعدم التواصل
مع التاريخ الموحد الشامل ، الذي تشكل أحداث مصر جزءا منه وفيه على
امتداد العصر الحديث ، وذلك هو الدرس التاريخي الذي تراكمت خبرته
في الوعي المصري عبر عشرات السنين .

ان هذا لا يعني بحال الا تنصدي للكتابة عن تاريخ الأقطار العربية ضمن
مكوناتها الوطنية ، باعتبار أنه لا يمكن تجاوز خصوصية كل قطر عربي ،
فهو واقع يفرض نفسه . لكننا في الوقت ذاته يجب ألا نفعل شراكة الحركة
التاريخية بين هذه الأقطار .

(٣) وبالإشارة الى الشيخ رفاعة الطهطاوي ، الذي يحتل عند عبد الملك
مكانا جديرا ، باعتباره أول مفكر مجدد في الفكر المصري الحديث ، والرائد
الحقيقي للاشتراكية المصرية ، يسترعيانا أغفاله للجانب الآخر من فكره .

لقد كان الطهطاوى ابن عائلة تعيش على نظام الالتزام الزراعى فى الصعيد ، وقد عاصر وقوف الحلف الرباعى الأوروبى ضد محمد على ، وعاصر شق قناة السويس ، ونهب مصر على أيدى سيطرة بيوت المال الأوروبية ، ورغم ذلك ، لم تبد له أوروبا خطرا سياسيا . بل أنه أبان احتلال الجزائر كان الطهطاوى يقيم فى فرنسا : فكتب عن الحدث فى كتابه « تخلص الأبريز » ، غير أنه لم يعتقد أن هناك معنى للقول بأن أوروبا خطر سياسى . ذلك أن فرنسا وأوروبا لم تسعى فى نظره وراء القوة السياسية والتوسع ، بل وراء العلم والتقدم المادى . . ذلك التقدم الذى أدهشه ، فجعله يخص قطار البخار بقصيدة مدح عامرة . والطهطاوى بحجة الدعوة للإصلاح والتحديث ، كان يتحدث عن واجب تسهيل الأمور للأجانب ، وتشجيعهم على الاستيطان فى مصر ، وعلى تعليم المصريين ما باستطاعتهم تعليمهم إياه .

(٤) كذلك فإنه فى حديث عبد الملك عن التيارين السلفى والليبرالى ، ألح على إبراز التناقضات بينهما ، دون محاولة تتبع التغيرات التى طرأت عليها . فالواقع يشهد أن تناقضات هذين التيارين ، والتى برزت فى مطلع القرن الحالى ، بدأت فى الانحلال مع تعمق ارتباط القطاعات الاقتصادية بالسوق الرأسمالى .

فاذا كان التيار السلفى قد أبدى مقاومة لآلية الالتحاق فى البداية ، معبرا بذلك عن استمضاء الحاق الريف ، وتحطيم الأبنية الموروثة ، فإنه ما لبث أن انتهى الى الالتحاق بالقطاعات الأخرى ، وتحول الى تيار (عصرى) ، معبرا بذلك عن واقع انضمامه الى جيش التبعية ، وهو ما يفسر التواء التوجهات التقليدية من سلفية وإصلاحية مع توجهات الليبراليين المتغربين فى تبنى أساسيات ثقافية مفارقة لتجربة المجتمعات العربية . . تجربة الالتحاق والتبعية بوجهها البارز ، القائم على تطويع تخلف فعاليات المجتمع المصرى .

ففى الوقت الذى يلجأ فيه المثقف التقليدى الى التعامل الجامد مع صور التراث ، يطمح المثقف المتغرب الى استيعاء صور الغرب . والنتيجة فى الحالتين تشويه وعى تجربة الواقع المصرى وإخفاء خصوصيته .

وتبقى ملاحظة أخيرة حول عبد الملك لهذا العمل : باعتباره كما أورد فى مقدمته : « جزء من سلسلة الأعمال الفكرية التكوينية » التى صيغت من أجل مصر وفى سبيلها ، على مستوى رفيع ومتعمق » ، وأنه « شأنه فى ذلك أى بحث جاد متعمق عن مصر » . . وهو حماس مقدر لا شك ، وإن كان فى النفس أن يتركه للقارئ ليستبينه .

ورغم أى شيء ، يبقى « نهضة مصر » عملا أكاديميا جادا ومسئولا ، يرفد حركة نضال الشعب المصرى بتحليلات واستنتاجات عميقة المحتوى ، وذات ارتباط جوهري بتطلعاته نحو التحرير والتطوير .

مجلة « الفجر الأدبي » الفلسطينية

و « آفاق » المغربية

ج . ٠ غ

« في سبيل حركة
ادبية فلسطينية تقدمية في
الأرض المحتلة تتجاوز
ظروف المرحلة » .

وعبارات أخرى على
الفلاف الداخلي :

* ومن أجل دعم
أبنائنا وكتابنا بكل وسيلة
ممكنة .

* وكى يتوفر الانتشار
الواسع لأبنائنا المحلي
في كل مكان .

* وحتى يبقى صوتنا
الأدبي المتميز قادرا على
التواصل والتلاحم مع
الحركة الأدبية العربية
والعالمية .

مجلد الثقافة العربية ،
وقد وصل إلينا العديد
الآخرين . من مجلتين
لا تصلان إلى مصر ،
ولم توزعا فيها مطلقا
حتى الآن ، العدد
الأخير من مجلة « الفجر
الأدبي » الفلسطينية التى
تصدر فى القدس المحتلة ،
ومجلة « آفاق » المغربية
التي يصدرها اتحاد
كتاب المغرب .

الفجر الجديد

العدد الذى وصلنا من
الفجر الجديد ، يحمل
رقم ٣٧ ، تشرين الأول
عام ١٩٨٣ ، تنصدر
غلافة عبارة :

« .. نتيجة للقطيعة
التي بدأت بين مصر
والعالم العربى عقب
توقيع اتفاقية كامب
ديفيد . فقد توقف
وصول المجلات الأدبية
الثقافية العربية إلى
مصر ، وتوقف وصول
المجلات الثقافية المصرية
إلى العديد من الدول
العربية . وإذا أضفنا
إلى ذلك الصعوبات التي
كانت قائمة قبل ذلك
فيما يتعلق بحرية
انتقال الكتاب والمجلات
العربية ، أدركنا عمق
الهوة التي راحت تتسع
يوما بعد يوم ، هذه
العزلة الثقافية التي
سينشأ عنها أوضاع
بعيدة المدى ستؤثر على

اذن نحن امام مجلة أدبية عربية تصدر في ظروف خاصة ، انها تصدر في القدس المحتلة، ورسالتها واضحة، جليلة، اذن نحن امام مجلة متميزة، للأسف لا تتاح الظروف كي تصل الى جماهير المثقفين العرب . محتويات المجلة تعكس ظروفها ورسالتها .

نقد توفي على ما يبدو في رجب سنة ١٢٦٦ هـ / ١٨٥٠ م ، لقد مثل عمر أفندي في شخصيته والادوار التي لعبها مرحلة معينة من تاريخ فلسطين كان فيها للعلماء والاعيان نفوذا واسعا في ظل ضعف الدولة العثمانية وادارتها المحلية .

وهذه الدراسات الثلاث التي ضمتها العدد تعكس توجه القائمين عليها ، واهتمامهم بالتراث العربي ، والتراث الفلسطيني المهدد والمستهدف من الصهيونية التي تسعى الى تشويه الشخصية الفلسطينية ، والتراث العالمي الانساني .

ضمن المجلة دراسات، وقصص ، وشعر ، ومقابلة طويلة مع الشاعر المصري زين العابدين فؤاد ، الدراسة الاولى بعنوان « عمر أفندي النقيب الحسيني - اعلام من فلسطين في القرن التاسع عشر » كتبها عادل مناع ، تتناول الدراسة سيرة مجاهد فلسطيني بارز ، اثر في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، كان نقيبا للاشراف ، وشيخا للمسجد الأقصى . تقول الدراسة :

والدراسة الثانية في العدد بعنوان « آراء ماركس في الادب والفن والدراسة في حقيقتها عرض لكتاب جان فريفل « آراء ماركس في الادب والفن » الذي نشرته مكتبة مدبولي في القاهرة بعد شهرين من هزيمة حزيران عام ١٩٧٠ .

اما الدراسة الثالثة فكتبها قدورة موسى حول « المواويل » ، وتحوى نصوصا من التراث الشعبي الفلسطيني ، خاصة

المواويل التي تنشر في مناسبة متفرقة ، والدراسة الثالثة كتبها الدكتور وائل ابو صالح حول « الالغاز النحوية الفلسفية » ، تتناول جانب الالغاز النحوية التي كان العلماء يلقونها لطلابهم واصحابهم بقصد امتحانهم وتذكيرهم بعلوماتهم .

اما القصص التي نشرتها المجلة . فقد ضمت أربعة نصوص ابداعية لكتاب فلسطينيين يعيشون تحت الاحتلال الاسرائيلي فقد نشرت مقدمة رواية « قلموس » ، رجبل تحت الاحتلال للاديب فكرى خليفة ، وقصة « سحابة » لعزت الفزاوي ، وقصة « مقدمات لزائر اكيد » بقلم حسن ابو لبدة ، وجزءا من رواية قصيرة بعنوان « نقاط الخط الرئيسي » للاديب رياض بيضس .

اما الشعر فقد قدمت المجلة نصوصا شعرية لشعراء فلسطينيين غير معروفين للقارئ العرب في مصر ، ويدل هذا على ان حركة الشعر الفلسطيني في الارض المحتلة تتقدم وتتطور مستمرة ، ضمت المجلة قصائد للشعراء ، على الخليلي . وعبد الناصر

« كانت حياة عمر أفندي حافلة بتقلد المناصب الرسمية الدينية والاجتماعية لكن نشاطاته ونفوذه السياسي والاقتصادي كانا اوسع بكثير من حدود وظائفه الرسمية، هذا النفوذ وهذه الثروة خلفها عمر أفندي لاولاده واحفاده اما هو

صالح ، ويوسف حامد ،
ومنيب مخول ، واديب
رفيق ، ومحمود خليل ،
وسليمان سواعد ،
وبسمرة الثرياتي .

يقول على الخليلي
في قصيدته التي تعتبر
أيضا افتتاحية العدد .

ندى
على صبرا وشاتيل
جيلا فجيلا
رأعنا دم المدي
الكليلا

قد قبلوا ترابها تقبيل
لكنهم مروا بلا غاياتهم
ورتلوا ترتيلا
آياتهم
ووصلوا الرحيل
اذن ،

تفاعلى
وواصل
سبيلك السبيلا
صبرا وشاتيل
وراء خطوة الكسيح
مرة

ومرتين
تاخذى الكسيح فوق
جثتك ووزدتك
وصخرتك

وسكرتك
وتك.. وتك.. وتك
لياخذ الاصيل من
اصيلة اصيلا

اما المقابلة الوحيدة
التي ضيها العدد ، فقد
اجريت في باريس مع
شاعر العامية المصرى
زين العابدين فؤاد .
وتركزت حول تجربته
اثناء (حصار بيروت) ،

وتقديمه للقراء العرب في
الارض المحتلة .

آفاق

العدد الذى وصلنا
من المغرب ، من مجلة
(آفاق) ، خصص باكملة
لندوة القصصة القصيرة
العربية بمكناس ، واذا
كانت الظروف القائمة
حاليا تجعل من الصعوبة
وصول المجلات العربية
التي تصدر في فلسطين
المحتلة الى مصر او الى
قطر عربى آخر ، فقد يبدو
غريبا ان المجلات التي
تصدر في العديد من
القطار العربية لا تصل
الى مصر ، خاصة
المغرب العربى ، ومجلة
(آفاق) احدى المجلات
الادبية التي تصدر في
المغرب ، ويصدرها
اتحاد الكتاب المغاربة ،
ضم العدد الخاص بندوة
القصصة القصيرة ١٠ وقائع
الندوة التي عقدت في
مكناس خلال العام
الماضى ، من بحوث
الندوة ضمت المجلة
« كتابة الفوضى والفعل
المتفجر » للدكتور محمد
برادة ، رئيس محمد
الكتاب المغربى والكاتب
المعروف ، و « القصصة
القصيرة والاسئلة
الاولى - اللغة الادب
- الايديولوجيا » للدكتور
يمنى العبد ، الناقدة
اللبنانية ، و « ملاحظات
حول الكتابة القصصية

- اللغة الراوى -
الكساتب » لاديب
الفلسطينى الياس
خوري » و « القصصة
المغربية على خط
التطور ام على حافة
الازمة » لنجيب العوفى ،
و « المحسوس والمفهوم
من خلال لغة القصصة »
لمحمود التونسى ، و
« آراء حول واقع الكتابة
القصصية » لهانى
الراهب ، و « امرأة
مسكينة ، سلطان
الارادة وخداع النفس »
دراسة حول قصة
قصيرة ليحيى حقي كتبها
الدكتور صبرى حافظ ،
و « الجيل الصغير وفن
كتابة القصصة » للادبية
اللبنانية خالدة سعيد ،
ودراسة « من اعماق
التراث الى اقصى
المعاصرة » لتوفيق بكار .
تناول فيها نموذجين
قصصيين ، الاول
لمحمود السعدى كتبه
عام ١٩٣٩ بعنوان
« حديث البعث الاول » ،
والثانى لحسن نصر
بعنوان « والعصر
والنشر » ، وقدم عبد
الفتاح كيلطو دراسة
بعنوان « ملاحظات حول
كليلة ودمية » . اما
الدكتور سيد البهراوى
فقدم دراسة حول فن
الكاتب الراحل يحيى
الطاهر عبد الله ،
كذلك قدم الدوارد الخراط
بحثا مطولا حول القصصة
المصرية في السبعينيات ،

وعن الواقعية الرمزية في
القصة المغربية قدم
ادريس الناهوري بحثاً
تناول فيه قصصاً من
ادب الكتاب المغاربة
عبد الجبار السحيمي
واحمد المديني وعز
الدين التازي ، ومحمد
برادة ، واحمد بوزفور،
ومصطفى المسناوي ،
واحمد الرضواني ،
ومحمد هراوى . وقدم
القصاص العراقي عبد
الرحمن مجيد الربيعي
شهادة واقعية عن
تجربته في مجموعته
القصصية « السيف
والسيفينة » وضم العدد
ايضا نصوص المناقشات
التي اشترك فيها ليانة
بدر ، ويمنى العبد
وخنائية بنوينة ،
والياس خورى وخالدة
سعيد ومحمد برادة
حول « اللفة النسائية
في القصة » ؟

وعن التقييم العام
لهذه الندوة قال الدكتور
محمد برادة ، ان
المحاور التي استقطبت
اهم المسائل التي توقف
عندها المناقشون ثلاثة
هى :

✳ الكتابة الحديثة
في علاقتها بالتراث
والواقع والحداثة .

✳ علاقة القصة
بالفنون الأخرى .

✳ النقد وانتاج
المعرفة .

وقال احوارد الخراط
ان علاقة الكتابة الحديثة
من اهم المحاور التي
اثارت انقاش الحيوى .
مثل دراسة الاستاذ عبد
الفتاح كيلطو التي ركزت
على اهمال التراث ،
وعلاقة الكاتب بالحداثة ،

وقال الياس خورى .
انه وضع من خلال
المناقشات ان التحديث
والحداثة مصطلحات
مختلطان في الثقافة
والحياة العربية . وانما
اليوم نعيش مرحلة
انتقال من الشفهي القديم
الى الشفهي الحديث .

وقال انه يثمن المقرب
الذى يستعير نصوصا
اساسية من عصور
الانحطاط لانها تحرر من
نموذجية اشكالية
النهضة ولكنها لا تقدم
نفسها كنموذج جديد .

وقالت الدكتورة يمى
العبد ، لقد تكشف
ملتقى القصة العربية
القصيرة عن مجموعة
من الامكار القيمة حاولت
تميز هذه القصة
وتخصيصها كنوع
ادبي ، ثم تسائلت ،
هل يتخصص ادبنا
القصصى بلغته وكيف !
واجابت على تساؤلها
قائلة انه امام هذا
السؤال ، توقفت ولا
مسنالكثير ، لكن امام
هذا السؤال ، ارى

انه سبازال علينا ان
نقف لننظر في علاقة
القصص بالادب وفي
علاقة الادب بالثقافي وفي
علاقة الثقافى بالاجتماعى
يبين هذه المستويات
لا يقوم الانفصال بل
التميز والاستقلال ،
الاستقلال الذى يفهم
ابدا ، كيف يتميز
قصصنا ،فن ويستقل
دون ان يفصل ؟

وقالت خالدة سعيد
انه يمكن تلخيص الجانب
النقدى كما تمثل في اعمال
الندوة بالنقاط التالية :

✳ طرحت اسئلة
مهمة بشكل طرحها
خطوة مهمة .

✳ تلمس الحاضرون
جوانب ازمة الكتابة .

✳ قدّمت دراسات
نظرية حول مفهومات
وادوات تتصل بفن الكتابة
القصصية .

✳ وضعت دراسات
ترصد الاعمال القصصية
في مرحلة معينة .

وقد تميزت هذه
الدراسات بالتعامل مع
الانتاج الادبى على انه
نتاج معرفى ، وقال
الدكتور صبرى حافظ
ان اعمال الملتقى توزعت
بين وظائف النقد الثلاث
الوظيفة التطبيقية من
حيث محاولة لتأسيس
علاقة بين الخارج

والنص . الوظيفة
من حيث وجود منحي
تجريبي واضح بين
نقد الرواية وكشوف
النقد البنيوي الفرنسي
عن طريق ترويج مفاهيم
حديثه ، وهناك ايضا
اتجاهات بارزة خاصة
بالنقد التطبيقي من حيث
الاهتمام بالنص من خلال
لغته وقوانينه الداخلية ،
اما عن المصطلح فقد

اكاد الملتقى وجود
اشكالية المصطلح
النقدي من حيث توحيد
وتمحيص دلالاته ، والعمل
على تعميم مصطلحات
ثابتة والاتفاق على
مصطلح واحد ، والاتجاه
الواضح الى تحرير
القراءة من القيود
التبسيطية القديمة
ايجابية حقها الملتقى ،
ولا يعنى هذا تضحية بكل

ما قدمه النقد العربي
في هذا المجال حتى يكون
النقد أكثر قدرة على
اثراء معرفتنا وقد ضم
عدد (آفاق) نصوصا
قصصية قصيرة للكتاب
المفارقة ، الامين
الخليشي ، واحمد
بوزفور ، ومحمد زفزاف
وقصة امرأة مسكينة
للاديب الكبير يحيى حتى .
ج . غ

مجلة الثقافة الجديدة

خطوة نحو آفاق أكثر رحابة

يوسف أبو رية

الهامة واتضح ذلك منذ العدد الاول الذي اعلن في افتتاحيته «ان المشكلة الثقافية لا تتعقد بسبب وجود أزمة إبداع .. بل في عدم كفاية المنابر الثقافية الراهنة لفتح الطريق أمام تفتح وازدهار امكانيات الإبداع الوفيرة القائمة فعلا ، والتي تعطى شرارتها الحية على رقعة واسعة من أرضنا » كما اكملت ايضا « ان الاعتراف بعدم كفاية المنابر الثقافية القائمة للتعبير عن هذه الحاجة المزروجة - حاجة المجتمع الى القوى القادرة على تطويره وتجديده وحاجة الاجيال الى حقها في التعبير -

فصدرت « الشرنقة » ، و « رواد » و « النهار » و « اشراقة » وغيرها الكثير ..

وحين اغلقت وزارة الثقافة المجلتين اليتيمات « الثقافة » و « الجديد » اصدرت مجلات بديلة أكثر رحابة وأكثر تفهما للادب الجديد ، فصدرت « فصول » متخصصة في النقد الادبي ، وصدرت « ابداع » لتخصص في نشر الابداع الفنى والادبى ، ثم اخيرا مجلة « الثقافة الجديدة » التى تصدرها الثقافة الجماهيرية والتى اتسمت بالجرأة فى التعامل مع هذا الادب الجديد ، والجرأة فى طرح القضايا الثقافية

دفع التدهور الثقافى الذى شهدته السبعينيات المثقفين الى البحث عن طريق جديد ، بعيدا عن أجهزة وزارة الثقافة ، فاصطدروا العديد من الكراسات غير الدورية مستغلين فى ذلك الامكانيات « الطباعية للتصوير ب « الماستر » ، فصدر العديد منها ، وعلى سبيل المثال صدرت « الثقافة الوطنية » و « خطوة » و « مصرية » و « النديم » و « موقف » و « آفاق ٧٩ » ، ولم يقتصر ذلك على العاصمة وحدها ، بل انتشرت مثل هذه الكراسات فى كل اقاليم مصر من اسوان الى الاسكندرية

هو نقطة البدء في هذا الإصدار الجديد للمجلة)

وبالفعل ، ضم العدد الأول بين دفتيه : ١٠٠ قصص قصيرة ، وتوسع قصائد شعرية ، (فصحى وعامية) وكلها لمبدعين جدد لم يسبق لهم النشر في المجلات الرسمية ، كما ضم ملفا عن «ثقافة المقاومة» اجتوى على قصيدة طويلة للشاعر الفلسطيني محمود درويش ، وعدد من الدراسات التي تحدد موقع هذه الثقافة من ثقافتنا المعاصرة ، وعدد من القصائد التي انشئت اثناء حصار بيروت ، كما بدأ العدد بآثار قضسية جوهريّة هي «المتفقون المصريون بين أزمة التعبير والابداع النقاص» .

ملف أمل دنقل

وفي العدد الثاني اكدت الاستباحية ضرورة تناول النقدى للادب الجديد ، وهو هدف لم تحققه المجلة حتى الآن، ويعتبر من جوانب القصور في تكامل دورها فهي تقول : هذا الابداع الجديد بحاجة الى اعمال التقييم والنقد الجاد لظهور المضامين والاشكال الجديدة التي ينطوي عليها بقدر حاجته الى النشر الواسع » .

فلا يكفى مجرد نشر الاعمال والرؤى الجديدة لكي يتجدد الادب تلقائيا وتضاع فيه الخصوبة ، وبدون النقد والتقييم والعرض المعق للاعمال الادبية والفنية لا يتحقق التفاعل بين الادباء الجدد وبين ثقافة المجتمع .

يبدأ العدد بقصيدة «الكلمة الحجرية»

للشاعر الراحل أمل دنقل والتي تعبر عن حالة عاشها شباب هذا الجيل أوائل هذا العقد ، حين كان الصدام على أشده بين طلاب الجامعة والحكومة ، وقد ردها معظم هؤلاء الشبان في مدرجاتهم ورفعوها على الجدران ، فهي صوتهم الحقيقي المعبر عنهم ، والعدد يضم ملفا عن الشاعر الراحل ، يشتمل على دراستين : للنقاد رضا الطويل ، وللشاعر حلمي سالم ، وتحقيقا صحفيا للكاتب عبده جبر ، وقصيدتين : الأولى ، «مدينة» للشاعر محمد سليمان ، والثانية ، «سواقي الزمان» للشاعر عبد الستار سليم ، في الدراسة الأولى يحاول رضا الطويل أن يحدد موقع أمل دنقل وأثره بالنسبة لتطور الفن الشعري ، واستطاع أن يؤكد باستخدام المنهج الواقعي ، على أن أمل

قد حاول إعادة الهيكلة الكلاسيكية للشعر ، ويرد اليه ما كان له من ذبوع ومن تأثير وشيوع جماهيري ، لا بالتنازل عن حركة التجديد ، وما أسهمت به من تطورات في شكل القصيدة وتقنياتها وأدواتها ، وإنما بتوجيه هذه الأدوات بخصوصية شديدة ، فالشعر بمفهوم أمل يهدف للتثوير لا للتخدير ، وينحاز للمحكومين لا للحاكمين ، للشعب وليس للسلطة ، وأمل بواقع هذه المفاهيم هو شاعر موقف ، ثوري وليس نبيا أو صوفيا أو ما شابه ذلك من النعوت الجذابة » .

وينتهي رضا الطويل الى أن الرؤية الواقعية والمنهج الواقعي في تجارب أمل «الابداعية تمثل محطات الاختلاف والتباين بينه وبين أسلافه الشعراء كما تظل هذه الرؤية وهذا المنهج أيضا أساس الاختلاف بينه وبين من أعقبه من الشعراء» .

أما الشاعر حلمي سالم ، وهو من جيل لاحق لأمل ومن موقع شعري مختلف ، حاول أن يبلور القيمة الشعرية لتجربة أمل في حياتنا الثقافية والابداعية ، فحددها في ثلاثة أبعاد :

البعد الاول ، ويتمثل في
 الاعتداد الرفيع بالشعر
 واعتباره شأن كل فن
 - سلاح المقاتل ، **والبعد**
الثاني ، هو النسيج
 العميق بين الموقف
 السياسي والاجتماعي
 وبين التشكيل الجمالي
 لهذا الموقف ، **والبعد**
الثالث ، هو النهل من
 معين التراث العربي
 وإعادة الاعتبار لبعض
 مناطقه الحية التي
 نسيها الكثيرون في غمرة
 استغراقهم في النهل من
 التراث العالمي .

أحتوى العدد أربع
 قصائد فصحي للشعراء:
عادل عزت - علي
منصور - مهدي عزوز
- محمود نسيم ، وست
 قصائد عامية للشعراء :
محمد سيف - أسامة
الفزولي - مجدي الجلال
- مصطفى زكي -
يسرى العزب - نبيل
خلف .

ولقد حققت المجلة
 بالفعل الانفتاح على
 شعراء المحافظات
 المختلفة ، وجاء مستوى
 شعر العامية أفضل
 كثيرا من مستوى
 الفصحى ، كما ان غالبية
 هذه الاصوات الشعرية
 جديدة ماعدا : **محمد**
سيف ويسرى العزب .

الاقترب من الواقع الثقافي

حرصت المجلة في كل

عدد - على اشارة
 قضية تعكس هموم
 الواقع الثقافي المصري ،
 فنشرت في العدد الثاني
 مقالا للدكتور **فؤاد زكريا**
 عقد فيه مقارنة بين
 جيل الثمانينيات وجيل
 طه حسين ليستشرف
 من المقارنة آفاق مستقبل
 الثقافة في مصر ، ويحدد
 معالم الارضية التي
 يمارس فيها المبدعون ،
 الثقافيون نشاطهم ،
 والجو العام الذي لا
 يكون نتاجهم مفهوما
 بعونه .

ويخلص د. **فؤاد**
زكريا الى ان طرح
 المشكلة الثقافية في
 أيامنا هذه قد لا يختلف
 كثيرا في أهم الخطوط عن
 طرح طه حسين لها في
 الثلاثينيات « **غير ان**
مضمون هذه المشكلة
ومحتواها الداخلي قد
اكتسب في عصرنا الحالي
ابعادا جديدة تماما ،
فأفاق الثقافة ونطاقها
كانت أضيق بكثير مما
هي عليه الآن ، ولكن
الآمال كانت اعرض
والتفاؤل كان اعظم
بكثير» .

وتحت عنوان
 « **المبدلون والهوية**
 الثقافية » يحاول **جلال**
الجميبي ان يجيب على
 السؤال القديم : ما هي
 هويتنا الثقافية ؟ ويرصد
 ثلاثة اتجاهات تطرحها

الثقافة المصرية لتحديد
 الهوية: اتجاه يرى ان علة
 الثقافة المصرية الراهنة
 هو انحرافها عن الخط
 الثقافي للمستينيات وآخر
 يرفض كل الوان الثقافة
 الاجنبية والمحلية
 المعاصرة ، ويرى ان
 ان الثقافة الاصلية
 والحقيقة هي وحدها
 « الثقافة الشعبية »
 الموروثة غير المكتوبة ،
 وثالثها يرى ان النهوض
 الثقافي المصري يتوقف
 على الانكباب على ترجمة
 الثقافات الاجنبية المتقدمة
 ونقلها الى العربية .
 ويرى الكاتب ان الصيغة
 الصحيحة لتمثيل في العمل
 على توفير امكانية الابداع
 الثقافي والفني الخاص
 لدى مفكرينا وفنانينا ،
 الامر الذي يشترط
 بصورة مسبقة تحقيق
 حرية الفكر والثقافة ،
 وبالمثل على مواصلة
 الميراث الثقافي والروحي
 القوي ، ورعايته ،
 وتعمده ، والمضي به
 على طريق الازدهار ،
 وهذا الميراث العظيم
 لابد ان يتواصل تلقائيا
 مع الميراث الانساني
 للامم الاخرى والذي
 يشاركه جوهره وطبيعته
 الداعية لتحرير الانسان .

قصص لكل الاجيال

ونشرت المجلة ١٢
 قصة قصيرة من بينها
 محاولات تجديدية
 ومحاولة لتحقيق

التواصل بين الاجيال المتتابعة ، مثلما نشرت المجلة لعبد الحكم قاسم وفؤاد حجازى وشوقى فهيم نشرت لابراهيم عبد المجيد وجار النبى الحلو ومحمد المخزنجى وسمير الفيل ومحمد عبد الرحمن وهرعى منكور وابتهال سالم .

ونتوقف عند قصة « الصوت » لعبد الحكيم قاسم ، ففيها يخرج الكاتب من قريته ليبر بلغة انشائية عن قرية جديدة في بلاد الثلج ، والقصة لقطة متأمة محشودة بالاشجان

والحنين للوطن ، فهي تتأوه من آلام الغربة التى يرفضها الكاتب ويتعلق بها ، وشخصية القصة واحدة من شخصيات اقبلت من الجنوب الفقير ، او كما لخصتها جملة في سياق القصة تقول (نأتى من

اصقاع الجنوب حجيحا رثا بانسا يغنى باحثا عن صوته) فهل البحث عن الصوت يأتى من هناك . ام يمكن التعرف عليه من هنا ؟ ويجيب محمود عبد الوهاب عن هذا السؤال في دراسته عن رواية عبد الحكيم الاخيرة (قسطنطين الغريف المقبضة) المنشورة بالعدد ، فهو يبحث فيها عن ملامح التفير التى حدثت لعبد العزيز البطل القروى في

رواية (أيام الانسان السبعة) في رحلته بين الغريف المقبضة في القاهرة والاسكندرية ، ثم هروبه الى اوربا ، فيقول عن الرواية ، وهو كلام ينطبق على القصة المنشورة « اما معاناة عبد العزيز في ألمانيا ، فهي معاناة الاجنبى في بلاد يحظى مواطنوها بكل الوان الرعاية ، وعندما يعانون فمن وطاة الاحساس بالوحدة او افتقار العقدة او خمود الحماس او الحس بعيشية الوجود ، او من انهالك الاعصاب وبرودة الاجهزة وتضاؤل الانسان امام الاله المعدنى المعبود » .

وتميزت باقى القصص بالتنوع والغنى ، فمن العالم الحلمى والطفولى عند جبار النبى الحلو الذى يقصه بلغة فيها غناء ، وتفيض بالحب الطيب للناس ولكل جزئية من عالم الفردوس المفقود ، وطفولة المخزنجى التى تحكى بلغة بكر عن عالم ملء بالتمرد ، والرفض ، وفيه محاولة للفكك من أسر العالم القمى الى دنيا جديدة ، بعيدة عن التسلط والقهر . الى عالم ابراهيم عبد المجيد المستوحش والذى تسوده رؤية كابوسية مزعة ، تحاصر فردا .

وحيدا ممثلا بالرغبات والعجز في مواجهة حصار قاهر ، يمنع تحقيق الامنيات النبيلة ، وعالم فؤاد حجازى الذى افتقد الدفء الانسانى ، فصار الواجب البسيط الذى يحدث بين البشر ، كآته معجزة تستوجب الاندهاش ، والتعبير عنها في رسالة تنشر في جريدة ، وعالم سمير الفيل حيث الجنود - في ليلة عاصفة - يكشفون جثة قديمة لاحد شهداء معارك سيناء ، والجثة رغم مرور الزمن تحتفظ بلامحها ويرسائلها الى الاحبة .

واخيرا جاءت متابعات العدد معقولة ، فقد تناولت بالنقد اهم فيلم انتجته السينما المصرية في الفترة الاخيرة « سواق الاتوبيس » ومعرضا للفنان التشكيلى محمد على ولان الحركة المسرحية تعانى الموات ، ولان المسرح التجارى هو المسيطر ، فكانت المتابعة لها محدودة ، ولكن ما المانع من تناوله نقديا والكشف عن مثالبه لمعرفة حدوده ومساحة عطائه ، حتى نضمه في مكانه الحقيقى .

يوسف ابو رية

سينما التهريج .. وعقل المشاهدين الغائب

حسنى حسن

عند القيام بالقراءة الاولى لغالبية الافلام المصرية التى تعرض حاليا فى سوق السينما بالقاهرة أو بالأقاليم ، ربما يتبادر الى الذهن نوع من الدهشة التى سرعان ما تنسحب مخلفة وراءها الما وغضبا عميقين على تلك الحالة التى تقردى اليها السينما المصرية يوما بعد يوم . أما الدهشة فمن تلك الجراة التى يقدم بها أصحاب هذه الافلام على تشويه الواقع المصرى وادعاء الارتباط به والتعبير عنه ، فى آن . وأما الغضب فمن جراء ذلك الدور الذى تلعبه هذه الاعمال لسلب المواطن المصرى حتى أبسط حقوقه الانسانية فى المعاناة النبيلة

الصديقة بعيدا عن الزيف المفرض والتشويه ، سعيا وراء تحقيق اكبر ربح ممكن لأصحاب هذه الافلام . وقبل أن ينتهى المولد السينمائى الكبير فى مجتمعنا المنفتح .

والتابعة النقدية لغالبية الانتاج الذى تم تحقيقه وعرضه فى الآونة الاخيرة تظهر لنا مدى استخفاف هؤلاء السينمائيين بعقل ووجدان هذا المشاهد ، الذى يبدو وكأنه قد استسلم لهم تماما فى محاولتهم لتغييبه والدفع به - بعد أو دون عمد ، فهذا ليس محكما فى التقييم - نحو منطقة انعدام الوزن . وإذا كان هذا هو الواقع السينمائى القائم فى مصر الآن اجمالا - وربما

كانت هناك قروق كبيرة أو طفيفة بين هذا الفيلم وذلك ، فى الشدة لا فى الاتجاه - فإن هذا الواقع لا ينفى بالضرورة وجود مثل تلك المحاولات الحثيثة والمتعشرة ، ذات الطابع القدى المغامر فى الحقيقة ، والتى تهدف الى تقديم شئ آخر مختلف .. الى تقديم فن سينمائى حقيقى - حتى ولو كان مازال فى طور التجريب - يعبر بالضرورة عن ذلك اشتياق للتلاحم الحميم بين الذات المبدعة فى سعيا لامتلاك رؤيتها الفكرية وحسها الفنى وأدواتها التعبيرية ، وبين القطاعات العريضة من البشر البسطاء بأحلامهم الانسانية المشروعة والمصادرة والمهم الطويل ولعل فيلم

مثل «سواق الاتوبيس»
لمخرجه التساب يعد حير
برهان على وجود مثل
بارقه الامل هذه ، رغم
الظلام المحيط والواثق .

ولكى نتخطى حدود
التعميم غير الموضوعى
فى تقييمنا لحال السينما
المصريه الآن ، تجدر بنا
الاشارة الى ذلك الوسط
الثالث غير المرفوع بين
الاتجاهيين السابمين
(التجارى والطليعى)
فى الانتساج المصرى
الحالى .. ونعنى به
تلك المحاولات الجادة
التى تأتينا من آن لآخر
من قلب هذه المؤسسات
الراكده ، غير المغامرة
أو التجريبية ، والتسى
تسير رغم ذلك كله -
ولكن فى حدود - فى
اتجاه مختلف عن اتجاه
باقى انتساج التقليدى
الراسخ . وهو التزام
مخلص - وان كان غير
بصير أو مستهدف فى
ذاته - بقضايا الانسان
المصرى ، سواء على
المستوى الاجتماعى أو
السيكولوجى أو غيرها .
واذا كنا فى هذا
السياق لسنا بصدد
الاشارة الى تلك
المحاولات الطليعية ،
المغامرة والمستقلة التى
اشرنا اليها باعتبارها
بارقة الامل وسط هذا
الظلام والركود ،
نأننا سوف نكتفى بأخذ
قطاع عرضى من الانتاج

المصرى حاليا - والذي
يعبر عن المستوى الثابت
للسينما المصرية ذات
المؤسسات الراسخة ،
باجاهيها التجارى ،
والمتمزى فى حدود -
لاختبار صحه الفرص
الذى وضعتها الان
وقياس مدى تحققه فى
هذه الافلام . وسوف
نتوقف أمام أعمال ثلاثة
.. يقف الفيلمان الأولان
على أرض الالتزام
المحددة ، أما ثالثهما
فهو التقاليد الراسخة
بعينها على مدى السنين
الآخيرة . يتصل أول هذه
الافلام بذلك البعد
الاجتماعى من الناحية
الوظيفية ، واللفه
الواقعية من الناحية
التعبيرية ويتعلق ثانيهما
بالجانب السيكولوجى
للذات المعاصرة وأزمتها
فى العالم ، وبتعبير أقرب
الى الانطباعية . أما
ثالثهما فهو فيلم المعادلات
السينمائية الرائجة هذه
الايام ، والتى تمثل أسوأ
ما تردى اليه الفيلم
المصرى ، ولا مجال
للحديث هنا لا عن
المحتوى ولا عن التعبير ،
بكل أسف ..

« السادة المرتشون »

فيلم آخر من أفلام
(البلوبيف) التى ظهرت
بعد أن أعطت الرقابة
الضوء الأخضر لكل راغب
فى التعرض لتجبرية
السنوات العشر الماضية
بالنقد أو التقييم فيما

سمى (بأفلام الانفتاح) .
وبالرغم من أننا نضع
هذا الفيلم ضمن الاعمال
ذات البعد الاجتماعى
من ناحية الوظيفة ،
والواقعى من حيث
التعبير ، فان أخذ مثل
هذا الحكم على اطلاقه
هو أفدح خطأ يمكن أن
يتردى فيه أى متابع لهذا
الفيلم وهو يحاول تقييمه .
فننى السينما - كما فى
الفن عمومًا - لا يكون
المهم محتوى تلك الرسالة
التى يريد العمل توصيلها
الى جمهور المشاهدين ،
وانما يوازي هذا المحتوى ،
بل ويتداخل معه فى
ارتباط جدلى وثيق
اعتبار آخر وهو الذى
يبحث فى كيفية نقل هذا
المحتوى وايصال تلك
الرسالة ، ولا فصل
بينهما . واذا كانت هذه
المقولة صحيحة فى النقد
الفنى عامة ، فانها تصبح
ضرورة فى « السادة
المرتشون » تحديدا .
وبدون الدخول فى تفاصيل
الحدوة نشر الى تلك
الحيرة الشديدة التى
أوقعنا فيها سيناريو
« مصطفى محرم » حين
تعامل مع الدراما بشكل
بوليسى بحت طفى على
كافة أشكال وطرق التعبير
الدرامى الأخرى . الامر
الذى أبعدنا كثيرا عن
تلك الرسالة الاجتماعية -
التي أراد الفيلم نقلها
الىنا . ويظهر هذا بجلاء
منذ المشهد الأول للفيلم ،

وحتى قبل كتابة العناوين ، ويستمر على طول الدراما حتى تنكشف العقدة البوليسية تماما قبيل نهاية العمل مباشرة . وتعميقا لهذا المفهوم ، تجدر بنا الإشارة الى ذلك الفقر والشحوب في متابعة الحدث الدرامي الاجتماعي وتطويره بسبب طغيان الخط الدرامي البوليسي ، الذي كان لابد وأن يضع بصماته على رسم الشخص داخل الصراع ، وعلى دوافعها وخط تطورها .

ومادامت الحبكة البوليسية هي الأكثر اهية في هذا العمل ، فقد اندفع السيناريو الى المصادرة على امكانية ، بل وضرورة تحديد الملامح الاجتماعية والسمات النفسية لكل شخصية داخل الصراع على حدة .

فجاءت الشخصيات شديدة الشحوب والتسطيح ، تفتقر الى الدوافع القوية للانحراف والسقوط في دوامة الفساد ، سواء كانوا راثنين أمهرتشين . فجاء سقوطهم قدريسا وغير مفهوم الامر الذي جرد الفيلم من التحليل الاجتماعي والنفسي معا وحرفه عن رسالته الاصلية لصالح الحبكة البوليسية . ويظهر هذا

على نحو خاص في رسم شخصية موظف الصفحة المرتشي — وهو الشخصية المحورية في الصراع ، ويؤدي الدور « محمود ياسين » — ودراما سقوطه . حيث نفاجأ تماما قبيل انتهاء الفيلم بدقائق بتورطه حقيقة في قضية الرشوة التي براته منها خطيئته المحامية الشابة بالقنبلة التي القتها في المحكمة ، والتي أدانت بها ابن عمها ضابط المباحث الذي لا يكف عن ملاحقتها وخطيئها بسبب رغبته في الزواج منها ، لنكتشف في النهاية ان هذا الضابط قد صار ضحية بدوره — وربما ضحية وحيدة — بعد ان كان حكما عليه انه مصدر من مصادر الفساد وأحد علامات استغلال السلطة لتحقيق الاغراض الشخصية الضيقة . كل هذه المفاجئات الدرامية التي اختزنتها لنا الحبكة البوليسية حتى نهاية الفيلم كانت غير مبررة جيذا وجاءت مفاجئة تماما ليس لها من ضرورة على المستوى الدرامي العام ، اذا ما استبعدنا ضرورات ومقتضيات الحبكة البوليسية التقليدية التي تعتمد على المفاجأة

فحسب . ولهذا كله كان الاعتماد على المونتاج كبيرا وخاصة باستخدام اسلوب (الفلاش باك) في اعادة تصوير الاحداث من وجهات النظر الجديدة التي تنكشف مع السير في تطور الدراما ، وهو أسلوب ان اغرط الاخراج في استخدامه انقلبت نتائجها الى العكس ، وهذا ما حدث في الفيلم ، وخاصة ذلك (الفلاش باك) الطويل الاخير الذي أنسانا تطور الحدث الاخير حتى اختلط علينا ولم نعد قادرين على التمييز بين ما هو آتى وما هو سردي وماضي ، وهذا أضعف من قيمة العمل كثيرا . ومادام الفيلم قد غرق في اطار الحبكة البوليسية على حساب المسؤولية الاجتماعية فقد صار من العسير تحديد مسؤولية هذا الالساد تحديدا اجتماعيا . ومن هنا ربما يحق لنا طرح تساؤل آخر يبحث مضمونه عن امكانية ادراج فيلم « على عبد الخالق » الاخير ضمن قائمة (أفلام الانفتاح) الكثيرة ، دون أدنى تميز او اختلاف ، وبكل مالها وما عليها . والحق نقول ان ما عليها لهو أكثر مما لها وأعرق !؟ .

* المدمن

لصاحبه « يوسف فرنسيس » (الذى ألفه وأخرجه) فيلم ينبىء منذ البداية أننا ازاء عمل يبتعد تماما عن مناقشة كل ما هو اجتماعى ، بل حتى كل ما هو خارج حدود الذات البشرية المفردة من أشياء أو موجودات فى العالم من حولها . وقضية هذا الفيلم — وكما يتضح من اسمه — هى الادمان . ليس المورفين المخدر فحسب ، وكما حدث بالنسبة للشخصية الرئيسية فى العمل ، ولكن ما يدفع الانسان فى آخر الامر الى تلك النهايات المأساوية البشعة حين يصل الى حدود العجز عن وقف ذلك المد الهادف الى تحطيم وجوده بالكامل ، ماديا ومعنويا معا . فخطورة التمسك بذكرى حب قديم فاشل لا تقل عن خطورة الادمان المخدر ، بل وهو نوع من الادمان على طريقته الخاصة . ويحاول الفيلم ان يقود خطانا منذ البدء وحتى الكادر الأخير الى الايمان بأن ثمة رب وحيد للخلاص من هذه الحالة الخطرة . ذلك هو رب التواصل الانسانى الحميم بين البشر — المرضى وبعضهم . ففى نفس الوقت الذى تقوم فيه

الطبية الشاببة — تلعب الدور نجوى ابراهيم — بمعالجة صديق صباها وشبابها المهندس الشاب — يلعب الدور احمد زكى — من الامانة المخدر ، من تحريره من أسر عقدة الذنب لاعتقاده فى انه كان السبب وراء مقتل زوجته وابنه ، تبدأ هذه الطبية فى اكتشاف ذاتها والعالم من جديد عبر تواصلها مع مريضها ، وتبدأ فى التحرر من ايمان حب ذلك الرجل الذى وطأ قلبها بقسوة حتى تقدر فى النهاية على رفضه عن اقتناع وايمان . وفرض ذلك على الفيلم الاعتماد على المونتاج المتوازى فى النصف الاول ، منه ، حيث يقوم المونتاج يعرض خطى الادمان وتطور الحالتين عرضا متوازيا ومتساويا وصولا الى اللحظة التى يسقط فيها المريضان معا . ثم يبدأ فى النصف الثانى بمحاولات العلاج التى يقوم بها منهما تجاه الآخر متبادلين المواقع أكثر من مرة . هذا التوازى بالذات هو الذى يجعلنا نشعر منذ البداية بأن العمل يسير بخطى محسوبة نحو النهاية السعيدة فلا نشعر بأى قلق عميق أو حقيقى على

المريضين ، بل ولاحيانا نفتقد الى الاحساس بالتعاطف مع مشكلتهما . ساعد على تعميق ذلك الاحساس تلك القفزات المونتاجية التعسفية ، والقطع الحاد فى تطور السياق الدرامى ، والذى استهدف تطوير الصراع بين المريضين وبعضيهما من جهة ، وبينهما وبين ماضيهما القريب التمس بكل ذكرياته الحية ، من جهة أخرى . . سعيا وراء تواصل جديد وحياة جديدة أكثر صحة ونضجا وأوفر سعادة بعيدا عن المجتمع وهى حالة مستحيلة التحقق واقعا وان ارادها المخرج فاذا أضفنا الى هذا كله ذلك الاكثار فى استخدام اللقطة القريبة اكثارا غير ضرورى لأدركنا كيف أدى هذا الى زيادة مقدار التسبب العاطفى فى الفيلم . الأمر الذى يدفع المشاهد الى الوقوف موقفا حياديا ، بل وموضوعيا بساردا حيال بؤس هؤلاء المدمنين ، وذلك نقىض ما أراد الفيلم نقله إلينا . وكما نظن أن صاحب الفيلم ، بما لديه من خبرات تشكيلية سوف يهتم باعطائنا قىما فنية انطباعية — لا واقعية ، وهذا من ناحية التعبير

السينمائي — جديدة في محاولة لامتسلاك لغة سينمائية خاصة تعمق في النهاية قيمة العمل الفكرية ، حتى ولو تم ذلك على مستوى التجريب ، غير أنه قد أصاب طموحا وصدمه في الصميم حين ارتضى الاعتماد على تلك الصيغ الجاهزة في التعبير السينمائي دون اقتحام أو مغامرة ، مؤثرا السلامة والعافية على اضافة الجديد تعبيرا . بل والخطر من ذلك هي تلك الفرصة التي اضاعها على نفسه للتصدي لتلك المشاكل النفسية المركبة الكامنة داخل العقل البشري وفيها وراء وعيه ، والجديرة باقتيائنا نحو القلب مباشرة من أزمة الانسان في عالمنا البرجوازي المعاصر ، على النحو الذي يبدع فيه مخرج عملاق يعمل في نفس المنطقة مثل « انجمار برجمان » .

غير أن مخرجنا — ونحن هنا لسنا بصدد مقارنة بالطبع — قد اكتفى بالامان حين وقف امام بوابات الابداع بمستوييه الذين لا ينقلان أبدا ، دون اقتحام أو مخاطرة .

✽ « المتسول »

فيلم آخر من افلام احد مخرجي الجملة في

السينما المصرية . ولا يتأتى لهذا المخرج أن يحوز مثل هذا اللقب عن جدارة الا بسبب قدرته (الفذة) على استخدام اكثر التركيبات سهولة وشيوعا ونجاحا في الفيلم المصري ، ودون ادنى شعور بالتردد أو التوقف للحظة للتساؤل عن قيمة فكرية أو جمالية وراء الشريط السينمائي . ويتعبير آخر دون ادنى خجل . ومقياس النجاح في مثل هذه التركيبات هو قدرتها على دغدغة حواس المقترح واستثارته — ليس فكريا أو جماليا بالطبع — على مستويات دنيا للاستثارة ، لا داعي لفكرها فالجميع يعلمها واولهم بالطبع اولئك القائمون على تحقيق مثل هذه الافلام .

وببساطة شديدة تستطيع أن تنجز فيلما (مربحا) ، وما عليك الا ان تأتي «بعادل امام » وتدفع له أجرا يوازي ربما أكثر من نصف اجمالي ميزانية الفيلم ، حتى تجعل منه شخصيته بلهاء نقيية وحكيمة في ذات الوقت — ولست ادري كيف — شعبية تماما وقروية بالتحديد ، وتجتهد في أن تجعله يصل بالتهريج الصاخب الى مداه

الاقصى — ولا حديث هنا عن المرح بالطبع — وبعد ذلك تأتي براقصة مثل « هياتم » لا تفعل شيئا أكثر من ايقاظ واستثارة جوارب معينة من نفوس المتفرجين ، وبعد ذلك يأتي دور الشريك الثالث وهو « احمد عدوية » باغنياته (الشعبية) . ثم تضع كل هؤلاء في حبكة مستهلكة مرارا وتكرارا، بل وفي مشاهد منقولة بكاملها من افلام كثيرة أخرى قديمة وحديثة على حد سواء ، حتى لكأنها (تيمات) كلاسيكية لا يمكن نقضها أو تجاوزها أبدا . ويستمر الطراد والتهريج على مدى تسعين دقيقة أو أكثر حتى نصل في النهاية الى الخاتمة السعيدة التي يتزوج فيها بطل الفيلم بالفتاة الطيبة — وهي غالبا ما تكون « اسعاد يونس » (بخفة دمها وثقل وزنها) — وينال كل (الاشرار) جزاء شرورهم ، وتلقى الشرطة القبض على تجار المخدرات الكبار (وهو ما لا يحدث في الواقع أبدا) وصانعي المسؤولين الصغار في حركة واحدة ، ليصر العالم جديدا ونظيفا ، سعيدا على نحو مجمل، ولتخرج راضيا وفرحا بعد أن تضحك ٣٧٥ مرة

— كما تقول اعلانات
الفيلم — ولا تتوقف
للحظة للتساؤل عما
يقوله الفيلم فكرا
او جماليا . ونكون
مخطئين اذا ما حاولنا
التصدي لتقييم مثل
هذه الافلام باعتناء
لأننا بذلك ننتقل بها
الى مستوى لا ترتفع اليه

مطلقا ، حتى ولو كان
هذا المستوى هو الحد
الأدنى القليل
والضرورى . ولعل فيلم
المتسول هو أفضل
شاهد على ما وصلت
اليه حال السينما
المصرية الآن . ولعل
الاقبال الجماهيرى عليه

هو خير دليل على
نجاح القائمين على
تحقيق مثل هذه الافلام
فى افساد ذوق المشاهد
المصرى وتغيبه تماما
على النحو الذى سبق
لنا الاشارة اليه فى
مستهل ذلك العرض .
حسنى حسن

«الافوكاتو» .. طائر بلا أجنحة

امير العمري

المحامي الذي يدافع عن
الابرياء والمظلومين في
مواجهة طغاة الانفتاح ،
ثم سرعان ما يتحول
الى مجرد « افوكاتو »
.. او محامي المرحلة
الذي يدرك جيدا
ما يحدث حوله من خلل
في التوازن الاجتماعي
وخلل في حياته الخاصة
ايضا ، ومع ادراكه في
نفس الوقت بفساد
حجمه وسبب كل
تفاسدات الفساد ،
الذين هم ايضا في حاجة
دائمة لخذيته ، يسمى
تدرجيا الى تحقيق
اقصى قدر من الاستفادة
الشخصية في كافة
الظروف . فهو لا يفوت
في البداية أية فرصة
تتاح له من أجل توفير
احتياجاته من المسودات
الاستهلاكية .. كاللحاج
واللحم والبيض والجبن

في رسم الشخصيات أو
الاحداث أو حتى في أداء
الممثلين واستخدام
الموسيقى وتكوينات
الديكور . ولكن رامت
المهوى ، في نفس الوقت ،
يسمى من خلال هذا
كله الى رسم صورة
كاركاتورية ومضحكة
للامسح قاهرة الانفتاح
المسحيد « بها يسودها
من تناقضات ومع تفشى
اسباب الغش واتساع
نفوذ المهربين وتجارب
المخدرات ، والرغبة
الشرسة لدى الجميع
في الصعود !

وتدور الاحداث في
« الافوكاتو » حول
شخصية رئيسية هي
شخصية « الافوكاتو »
« عادل امام » .. او
« حسن سبائح » كما
يطلق على نفسه في الفيلم .
في البداية يلعب دور

مبدئي ، ينبغى
الترحيب بالشجاعة التي
دفعت رامت المهوى الى
كتابة واخراج فيلم
« الافوكاتو » وخوض
مغامرة انتاجه ايضا .
فالفيلم بلا شك ،
يمثل محاولة جريئة
لتجاوز سينما الكوميديا
السائدة بمقاييسها
الهابطة المعروفة ، من
أجل تقديم مفهوم آخر
للكوميديا السينمائية التي
لا تكفى بالاضحاك ،
ولكنها تتخذ الضحك
وسيلة لكشف وتعرية
بعض عيوبنا الاجتماعية .

يعتمد الفيلم منذ
البداية ، على التحرر من
المنطق الصارم التقليدي
للأحداث حيث يبطل
بتمسك واضح ، الى
أسلوب المبالغة الشديدة
التي تكاد تقترب أحيانا
من « الفانتازيا » ، سواء

وحتى مسحوق الغسيل كما يستغل خطورة مظهره كوسيلة لايقصاف التاكسيات .. الخ . ثم يستغرق فيها بعد ، داخل خيوط اللعبة الكبرى . فنجده يتولى الدفاع عن كافة المتهمين من كل الأنواع . وينجح اليوم في الحصول على البراءة لاحدهم ويدفع بخصمه الى السجن . ثم نراه في اليوم التالي يدافع عن الآخر وينجح في اخراجه من السجن . وهكذا . ماذا كان للصوم الكبير لعبتهم الكبيرة ، فلماذا لا يلعب هو لعبته الخاصة طالما ان حاجتهم اليه قائمة ، متصورا بالطبع انه سوف يتمكن دائما من فرض شروطه وتحقيق طموحاته بعد ان يخدمهم جميعا !

ومن الطبيعي ان تعتمد خيوط اللعبة اكثر ، كلما ازدادت حياسة « سبيلنج » وتفتحت شهية .

يخضع « صاحبنا » السجن في البداية كما لو كان باراقته ، بعد الامانات واساليب التهريج التي يتبعها امام هيئة المحكمة التي تشمر

بالمسلك طموال الوقت وقضيق بالسياسة الملتوية . وفي السجن يلتقى بنموذج غريب لاحد كبار تجار الانفتاح « حسين الشربيني » الذي يعمل في المخدرات والتهريب والمقاولات واشياء اخرى . وهو يقيم داخل السجن في جناح خاص مخم يحتوى على كل متطلباته حياة الترف ، من تكييف وتليفون وبار وباتيو .. الخ كما يتمتع بحرية غريبة في التجول خارج جدران « جناحه » ويتحكم في توجيه الامور داخل السجن ايضا ، من خلال نفس السجن الذي يتولى حراسته او بمعنى اصح ، خدمته داخل السجن ، وخارجة ايضا فيما بعد ، في قصره الفخم . ونكتشف بعد ذلك ان هذا السجن (على الشريف) يتولى خدمة كل النزلاء من السادة الكبار . فهو مجرد مار صغير في غابة يسيطر عليها الفئلبد . وهو كما يقول ، لا يريد سوى مجرد ان يستمر في الحياة .

وللافوكاتو اسرة صغيرة مليئة بالمشاكل . وزوجته التي تراها

سلبية تماما ، تعمل مدرسة . ولكنها تكتفى بضبط ايقاع الحصة على جملة مارغة ثم تنصرف تماما الى تنظيف الخضروات امام التلاميذ . وفي المنزل تستسلم في كل الاوقات لاشباع رغبات زوجها التي لا تنتهي ، على نحو آلي الى ان تتمررد عليه في النهاية بعد ان ادركت مسدي انانيته وفرييته . والزوجة في حاجة الى اجراء عملية جراحية لازالة زائدة في الانف ، يتخذها الفيلم مادة لاثارة الضحك طموال الوقت باعتبارها احد الاشياء التي تشغل ببال « الافوكاتو » .. الى ان يتمكن من ايجاد حل لها عندما يخضع المستشفى بعد الاعتداء عليه من قبل احد ضحايا . ويهدده الطبيب على نحو كاريكاتوري بقت ساقه ، فلا يجد حلا سوى ان يرضى الطبيب بالاتفاق معه على اجراء عملية (خصوص) لزواجه مقابل الابقاء على ساقه !

وللافوكاتو ايضا شقيقة متزوجة منذ عدة سنوات من شاب ضخم عاجز عن تدبير مسكن بسبب ارتفاع

الخلوات ورغم سفره للخارج عدة سنوات . ويتمين على « سبائخ » أن يدبر لها حلا للمشكلة حتى يتخلص من اقامتها المزعجة في مسكنه المتواضع .

وهكذا ، سمعا وراء حل كافة مشاكله واستنزاف اموال كبار مجرمي الانفتاح ، تنسج خيوط اللعبة وتؤدي بالانوكاتو الى التخطيط من قضية الى اخرى حتى يجد نفسه محاصرا من قبل اللصوص الكبار . الى أن يجد نفسه في النهاية داخل السجن مدانا بتهمة ملفقة ! .

ينجح رافت الميهي في العديد من المشاهد في خلق الكوميديا المتفجرة من تصعيد الموقف داخل المشهد ، مستعينا بخياله الخصب وقدرته على استخلاص أقصى ما تتيحه له امكانيات الديكور وتطبيع المشهد . كما في كل مشاهد المحكمة التي تتميز بالحوار الجيد الذكي وبالحنس الساخر والجرأة الشديدة في بث روح التهكم من خلال نماذج « القضاة » التي يستعين بها ليس تعبيرا من موقف من القضاء بالطبع ، بقدر ما يرمز الى روح الجسد والناشية التي تتحكم في مصائرنا في بعض دوائر السلطة . وتبلغ روح الكوميديا والسخرية

اقصاها في مشهد مغازلة القاضي لاسماد وهي تنحصر شخصية فلاحه ساذجة حسناء تتهم احدا مراكز القوى بمحاولة الاعتداء عليها ، كذلك ينجح في استغلال امكانيات « التفريب » والمبالغة ، في المشهد الذي نرى فيه عادل امام وهو يحول الزنزانة الانيقسة التي يستولى عليها من صاحبها ، الى مكان اقرب الى البلاج ، مسلطيا في حمام السباحة يستمع الى الموسيقى ويفكر في وسيلة لخراج حسين الشرييني من السجن ! .

ولكن المخرج ، يلجا في مواقف اخرى عديدة الى الاعتماد على « الانبيات » و« اللزمات » الحوارية التي يرددها بطله ، من اجل انتزاع ضحكات الجمهور تحت تصور أن هذا ما يرضى جمهور عادل امام . وهو التصور الذي أدى - في رأيي - الى نوع من الخلل في بناء الفيلم . فالإيقاع السريع والقطع الجيد الذي يعتمد على تفريب الحدث واحداث الصدمة لدى المتفرج في النصف الاول من الفيلم ، يتحول بعد ذلك الى إيقاع مفكك بطيء يعانى من الترهل والاطالة والتكرار ، حيث يدور الفيلم حول موقف واحد

دون أن يتطور الحدث كثيرا . وعلى سبيل المثال ، كان من الممكن أن ينتهي الفيلم عند لحظة دخول « الانوكاتو » السجن في النهاية . ولكن الفيلم يستمر بعد ذلك ، في سرد تدبير حسن سبائخ للهروب بعد اقتناعه لصالح نظمي (الذي يلعب شخصية احد مراكز القوى والنفوذ) بالهرب معه ، الى أن يتجحا بالفعل في الهرب ، وبعد اقتناع سبائخ للحارس البائس بتبادل ملاعبها لانه سوف يرسله للعمل في إحدى الدول العربية ! ولا يختلف أسلوب عادل امام كثيرا في « الانوكاتو » عن أسلوبه في افلامه الاخرى المختلفة اتصد تلك المسحة من الاستخفاف التي تشوب ادائه ، بدلا من الاتساع في الدور والتقليل من تكرار بعض الانسلاخ والانبيات الجارحة ، وهو ما يتحمل مسئوليته أيضا رافت الميهي . وقد أدى ذلك الى ضياع تأثير بعض المواقف الهامة ، حيث ضاع تجاوب الجمهور معها بسبب تكرار بعض « اللزمات » دون داع . والتحرر من الالتزام بالمنطق الحرامي التقليدي والاعتماد على أسلوب المبالغة والكاريكاتورية مع غمز الواقع ، لم

يتحقق في الفيلم على نحو متكامل . حيث لجأ رافنت المهيى خاصة في النصف الثانى من الفيلم : الى البحث عن المبررات الدرامية لكثير من المواقف الصغيرة ، مما ادى الى حدوث خلل في الفهم لدى الجمهور . ففي الوقت الذى أخذ يسوق فيه المبررات ويبحث عن « الحبكة » فى روايته لبعض التفاصيل ، كما فى مشهد استبدال حقيبة الدولارات مثلا ، ترك الكثير من التفاصيل دون مبرر منطقي . وفي فيلم من هذا النوع يصبح مشروعا تماما

التغاضى عن التفاصيل الصغيرة ، والتركيز على الخط الرئيسى واستكمالها بالاحداث التى تفذيه . والتى يمكن ان تساهم فى صنع الفوضى الظاهرية المنظمة تماما من قبل بالطبع .

فاذا كان « الانوككوتو » قد سعى للتطبيق بعيدا عن قيود الصنعة والاسلوب ، فقد وجد نفسه بعد ذلك اسيرا لتلك القيود على نحو ما مما قلل كثيرا فى رايى من مقدرة الإنكار الخصبة للمخرج - المؤلف ، على الاتسلاق . ولكن ،

بالرغم من كل المآخذ التى يمكن ان نأخذها على الفيلم ، الا اننا نرحب بالتجربة ، كمؤشر على بروز سينما أخرى كوميديية . وكم نحن فى حاجة الى مثل هذه التجارب ليقاظ السينما المصرية من سباتها العميق . ومن المؤكد ان الاعمال القادمة لرافنت المهيى سوف تساهم أكثر فى تحديد ملامح خاصة لاسلوبه ورؤيته المتميزة عن السينما السائدة التى اصبحنا لا نفتقر منها اى خير !

امير العمري

«ميراث الريح».. بين المسرح والسينما

محمد الشربيني

بجميعك وتقدس لك ،
قال انى اعلم ما
لا تعلمون « كما انه
تعالى تسامح في عصيان
« ابليس » ورفضه
المسجود لادم « رب
فانظرونى الى يوم
يبعثون » فابتلاه الله
الى يوم القيامة ليثبت
نكرته ، بزعمه قابلية
الانسان للفساد .

ويأتى هذا الفيلم
وكما قلنا - رغم
القص والتشويه المتعمد
من قبل رقابة التلفزيون ،
وهو نوع آخر من فرض
الرأى الواحد - في وقت
تعددت فيه القوانين
الصادرة من اقلية
مجلس تشريعى لا يمثل
غير فئة طفيلية تريد ان
تتحكم في مصائر البلاد
والبلاد ، بعد ما هوت
بنا الى مصاف الجاهلية
والعصية بدعوى
الاخلاق ، ولكنها قيم
تسيّد عقولهم ، حيث
ينم سحق الفكر

السلطة والتي ترمى
مخالفيها في راياها الاوحد
بالاتهامات ، بل وتلاحقهم
بالحصار والعزل ،
ويستخدم سلاح
التكثير ، في وقت تنادى
شريعة البلاد بتمييز
الانسان على باقى
المخلوقات ، بعد ان كرم
الله عقل مخلوقه ،
فأصبح هو المعول في
التمييز بين الخير
والشر ، ولان الفيلم
ينادى في مجمله بحرية
التفكير ، فان قول توفيق
الحكيم في حديث قريب
له ، يفرض نفسه على
موضوعنا حيث قال :
« ان وحدانية الله ارحم
من وحدانية الفكر ،
بعد ان شاء الله وهو
في عظمتة ووحدانيته
ان يستمع لرأى الملائكة
المخالف في خلق الانسان
« واذ قال ربك للملائكة ،
انى جاعل في الارض
خليفة قالوا اتجعل فيها
من يفسد فيها ويسفك
الدماء ونحن نسبح

« كلما رايت شيئا
لامعا مضيقا ، بآدى
التكامل ، فابحث وراء
الطلاء ، فاذا وجدته
اكذوبه ، فاعلن أمره
على حقيقته »

« هنرى دراموند »

لاشك ان عرض فيلم
« ميراث الريح » في
برنامج « اوسكار »
بالتلفزيون ، يعد مكسبا
كبيرا للبرنامج
والتلفزيون ، بل
وللمشاهدين ، والفيلم
يتعرض لقضية من اهم
قضايا الوجود الانسانى
وخاصة في عالمنا النامى
الذى يبرز تحت عبء
الكثير من مفصلات القهر
السياسى والاجتماعى ،
المتثلة في فرض الرأى
الواحد بالارهاب
والتخويف ، وعلى وجه
الخصوص في خلال
المصرى ، من خلال
ترسامة القوانين المكبلة
للحريات والقوود
المتصفة التى تفرضها

واخضاعه لمطالباتهم ونوازعهم كئنة لا تفكر الا في مصالحها .

والحال ان لا يختلف من الوقت الذي كتبت فيه المسرحية عام ١٩٥٠ ، حيث كانت الكارثية تحوم باجنحتها السوداء على سماء الولايات المتحدة ، تنتظر اقل بادرة توميء ناحية اليسار ، لتنفذ بمخالبها المسمومة على قفصها ، حتى حانت الفرصة بعد هدوء نسبي في عام ١٩٥٥ لعرض المسرحية مما دفع (روبرت لى ، هيروم لورنس) مؤلفاها لتضميها ، لتكون من انجح العروض في ذلك الوقت .

والمسرحية كما يقول (عبد الحليم البشلاوى) « محرر سلسلة « مكتبة الفنون الدرامية » التي نشرت المسرحية بعد ان ترجمها (صلاح عز الدين) ليست من نبات خيال المؤلفين ، ولكنها تقوم على اساس محاكمة حدثت فعلا في بلده « ديتون » بولاية « تينيس » بالولايات المتحدة في عام ١٩٢٥ ، ففي ذلك العام حوكم مدرس باحدى المدارس الابتدائية بتهمة الزندقة ، لانه كان يدرس لتلاميذه نظرية « دارون » من

النشوء والارتقاء ، ولذا عرفت هذه القضية باسم « محاكمة القرد » ، ولكن المؤلفين يتعرضان لهذه القضية ولموضوعها بطريقة فيها قدر كبير السخرية والاستهزاء من ذلك الجحود الذهني والرجعية الفبيسة والتعصب الاعمى والجهل الاحمق الذى يستبد بعقول الناس وتلوبهم ، ولذا فهى من هذه الناحية - كما يقول عبد الحليم البشلاوى - مسرحية « مسخرة » ، وهى المرادف اللغوى لكلمة مهزلة .

فلننظر على المسرحية (المهزلة) لنرى مدى قوة موضوعها وبراعة رسم شخصياتها ، ومنطقية تسلسلها الدرامى ، ثم نرى فى النهاية اى مدى حققته عدسات السينما فى عمل يعتمد اولا على الحوار الفكرى والنقاش ، حيث تجسد كل شخصية رمزا لحياة كاملة فى مقابل حياة اخرى ، ورؤية كاملة للمجتمع الانسانى فى صراعه من اجل سيادة القيم الاصيلة فى مقابل قيم متخلفة لاترضى به الا مكابلا ماسورا فى جحود وسكون امسام الفبيست والخرافات والخزعبلات التى يتناقلها السادة اصحاب المصالح

ويرددها الفسوف وراهم بلا وعى .

تدور احداث المسرحية كلها داخل قاعة محكمة - كما اسلفنا - اثناء محاكمة المدرس الشاب الذى جرؤ على قراءة كتاب العالم الانجليزى تشارلز دارون « اصل الانواع » واراد لتلاميذه ان يفهموا نظرية النشوء والارتقاء ، وتتكون المحكمة من كئتين كبيرتين : الاولى تمثل التعصب والجحود . الخ ويرأسها محامى الابهام « ماثيو برادى » المرشح لرئاسة الجمهورية ، والذى يقوم ويقف معه بالطبعم عمدة البلدة ، وقس الكنيسة (براون) الذى يرفض كل ما عسدا التفسير الحرفى للانجيل ، ومعهم رئيس النيابة ، ويؤازرهم فى الخلف اصحاب المصالح فى سيادة الجهل والتخلف ، وخلف هؤلاء جميعا يقف البسطاء الجهلة يريدون ترويدا اجونا كل ما يهمس به تسهم الذى يتلقى بركاته من « السرب » قس الاقتاس » ، وبطبيعة الحال فى هذه المجتمعات الرأسمالية ، يفتأ القاضى - رغم حياديته الظاهرة - بكل قوته ، وراء منطى الاتهام ،

دائما لهم ومؤيدا كل
اعتراضاتهم على ما
يقوله الضاع ، وفي
المقابل يلف المحامي
الشهير (هنري دراموند)
الذي يرمز للتحررو
الايمان بالعقل وبحرية
الفكر والقول ويعجم
التعارض بين الدين
والمعلم ، ويقف بجواره
احمد الصحفيين
(هورنيك) الذي يتابع
القضية التي تبنتها
جريدته ، ودعت
بالمحامي الشهير من اجل
صنع ضجة صحفية !!
ويتحقق الناس من كل
صوب الى قاعة
المحكمة ، ليسعد التجار
بالسراج والازدهار ،
وفي سخرة يسال
(هورنيك) صاحب
الكان المواجه لقاعة
المحكمة عن رايه في
التطور ، فيجيب وهو
لا يدري ان صدقه
يفضحه ويفضح مجتمعه
باسره « ليس لي اراء
فالاراء مضره بالتجارة » ،
وفي بداية المحاكمة
يوضح دراموند موقفه
« كل ما اریده هو ان
احصول بين من يريدون
ان يوقفوا الزمن وبين
من يريدون وضع جمل من
هزاء القرون الوسطى
في الدستور » ، ويعترض
على اعلان القس عقب
الجلسة بمقد اجتماع
للصلاة « انه اعلان
تجاري من اجل منتجات
القس المحترم براوث »

ثم يطلب مستغلا من
القاضي في نفس الوقت ،
باعلان عن عقد اجتماع
لانصار نظرية التطور ،
ويطالب برأيات مشابهة
لتي كتب عليها اسم
قاعة المحكمة « اقراوا
الانجيل » وينفس الحجم
والبنط تقول « اقراوا
دارون » .

ويتضح مدى حب
(راشيل) ابنة القس
براون للدرس الشب
(كيتس) وهي تحاول
ان تنفيه عن عزمه بان
يتراجع امام جفاف
الرجل الثاني في
الجمهورية ، الذي اتى
لكي يظهر للعالم كله
مدى خطئه ، وتتهم
دراموند بتحويل كل شيء
الى مزحة ، يرد عليها
دارموند « عنقها يفتد
المرء قدرته على الضحك ،
يفتد قدرته على التكبر
السليم » - نلاحظ هنا
اننا ننقل من النص
عبارات بأكملها دون
تدخل ، حيث تغني عن
اي تعليق - وفي اجتماع
الصلاة بالكنيسة يحرض
القس الناس باسم
الحين ضد كيتس ،
ويصلي صلاة محبوبة
« هل نستنزل نار
الحجيم على الرجل الذي
ارتكب الخطيئة في حق
الكلمة المقدسة » فيجيبه
البسطاء بلا وعى وهم
يزأرون « نعم .. نعم » ،
وهين يجرد برادلي ان

الامور قد تهاوت ،
ما ينذر بمواقب وخيمة ،
فانه يمسك بيد القس ،
مخفيا من غلوائه ،
ومذكرا له بحكم سليمان
في كتاب الامثال « من
يكدر بيته يرث الريح ،
والغنى خالص لحكيم
القلب » .

وتبدأ جلسات المحاكمة ،
ويتوالى الشهود ، لهذا
(هوارد) التلميذ الصغير
الذي اوقعه بسرادي
وطوع كلماته لصالح
قضيته ، ويقف دراموند
ببساطة ، موضحا في
دفاعه ، المعنى ، من
حرية التفكير وهو يناقش
التلميذ الصغير :

دراموند : هل عندكم
جرار ؟

هوارد : جرار جديد
تماما ..

دراموند : اتمنقد ان
الجرار مئيب ، لانه
لم يفكر في الانجيل ؟

هوارد : (مفكرا) لا
ادري ..

دراموند : موسى لم
يستخدم التليفون ؟
اتمنقد ان هذا يجعل
التليفون اداة شيطانية ؟

ويزجبر بسرادي
متبها دراموند باريك
الطفل ويساله « اليس

للحق معنى لديك يا سيدى ؟» فيجيبه دراموند بنفس البساطة « اذا تبين اننى قد اضر بقضية موكلى ، فلا بد لى ان اقول : ان الحق ليس له اى معنى لادى على الاطلاق » وحين يسمع ههناات الجمهور في قاعة المحكمة يستطرد « الحقيقة لها معنى .. باعتبارها اتجاهها ، ولكن احدى حماقات عصرنا ، هى الثوب الاخلاقى الذى البسناه السلوك الانسانى ، وهكذا فان اى تصرف من الانسان يجب ان يقاس بخط عرض من الحق ، وخط طول من الخطأ - بمقاييس محددة من التقائس والثوانى والدرجات »

وكان كيفس قد ناجى رايشيل فى جلسة قضائية ، حول ضرورة ان يكون الدين للتخفيف عن الناس ، لا لبث الرعب فى قلوبهم لدرجة المسوت ، وظل يحادثها عن الله والوجود والانسان ، فيستخلص برادى من كل ذلك عن طريق ارهاب الشاهدة ، مطوعا كلمات كيفس ، فلا يجد دراموند امام هذا الا طلب الاستعانة بشهود من علماء الحيوان او طبقات الارض والاثار ، ويعترض بالطبع مثل الاتهام ويؤاخذ به

القاضى « ان ولا يتنا ذات سيادة ، والقانون فيها لا يتطلب وجسود اخصائين للتحقيق فى مدى صلاحيته » ويسقط فى يمد دراموند ، فلا يجد مقرا من السؤال : « هل تقبل المحكمة شهادة خبير فى كتاب يسمى الكتاب المقدس ؟ » وبعد موافقة القاضى ، يفاجىء الجميع بشاهدة (برادى) مثل الاتهام نفسه ، ليفضح امره امام الجميع ، فهو لم يقرأ حرفا واحدا من كتاب « اصل الانواع » وبالتالي ليس له الحق فى ان يعترض على شىء يجهله ، ويبدأ فى مناقشة فيها يدعى من حقائق جاءت بالكتاب المقدس ، ليتضح انه لا يعنى منه شيئا سوى الكلمات دون فهم

يسأله مستخفا :

« هل من الممكن ان يكون هناك شىء مقدس لدى رجل المسلم المتشكك » . فيرد عليه دراموند بعمق وبصوت خفيض « نعم .. العقل الانسانى ، ان هناك من القداسة فى قدرة طفل على استيعاب جدول الضرب اكثر مما فى كل صراخكم بكلمات (امين ، قدس الاقداس) وان فكرة واحدة لى ابقى ابقى واخلا من كاتدرائية ، ويمضى دراموند فى حديثه

« لماذا نكينا الله بالقدره على التفكر يا مستر برادى ؟ لماذا تفكر الملكة الوحيدة التى ترفع الانسان فوق كل مخلوقات الارض : قدرة عقله على التفكر ؟ ماذا الدنيا من قيمة اخرى ، الفيل اكبر منا جسما والحصان اقوى واسرع والفراشة اجمل والبعوضة اخصب انتاجا ، حتى الاسفنج اطول بقاء » ثم يكر على برادى قائلا « ام ان الاسفنج تفكر » فلا يدري برادى . ارجل هوام اسفنجة ويبدأ الجمهور ينفذ عن برادى :

دراموند : هل تعتقد ان الاسفنجة تفكر ؟

برادى : اذا اراد الرب للاسفنجة ان تفكر فانها تفكر

دراموند : هل يتمتع الانسان بنفس المزايا التى للاسفنجة ؟

برادى : طبعا

وهنا يزجر دراموند مشيرا ناحية المتهم « هذا الرجل يريد ان يكون له نفس امتياز الاسفنجة ، يريد ان يفكر .. » وهكذا تنقلب الآية ، الا ان الحكم بادانة كيفس

يصدر من المحلفين ، وقبل ان ينطق القاضي بحكمه ، يقف كيتس ليقول «أشعر أنني حوكت لخروجي على قانون غير عادي ، وسلاصل في المستقبل كما فصلت من قبل ، وقولني ضد هذا القانون بأى وسيلة ممكنة » ويصدر القاضي حكمه بتفريم كيتس غرامة هزيلة ، وحين يعترض برادى مطالبا بحكم أقوى ، يتصدى له دراموند بحسم « ان كيتس لن يدفع حتى هذه الغرامة ، ولو كانت لولارا واحدا ، وانهم سيستأنفون الحكم امام المحكمة العليا » .

وينفض الناس من حول برادى الذى اخذ يزيد ، ويحصلونه الى الخارج بعد ان سقط في عرقه كتمثال من الشمع ، ويصرخ كاشفا نواياه بدعوته المصارخة لانتخابه ، وحين يخرج للهواء يموت ، حيث لا يستطيع مواجهة الناس وهم يضحكون عليه ، كما كان يقول لزوجته من قبل ، وتنتهى المسرحية وراثيل قد جاءت بحقيقة ملابسها ، لتذهب مع كيتس الذى دفع الصحنى الليبرالى ككائه وهى متأكدة « ان الفكرة كالطفل الذى نحمله في اجسامنا ، لابد ان تولد ، لانها اذا ماتت في داخلنا ،

ماتت قطعة منك معها ايضا .. الافكار يجب ان تخرج للوجود كالاطفال ، بعضهم يأتى موفور الصحة كالبنيان القوى ، وبعضهم عيلا ، واعتقد ان الافكار العيلة يموت اغلبها » ليدور حوار ساخر مع ستار الختام بين الصحفي والمحامى ، بعد ان وجد الاول دفاعا مفاجئا من دراموند عن برادى :

هورنيك : اتهمك باحتقار الضمير وبالحنث بعهد النفس .. بالترفق بالمشاعر ..

دراموند : لماذا ؟ لاننى ارفض ان امحو مجهود حياة انسان .. اقول لك ان برادى كان له نفس الحق الذى لكيتس : الحق فى ان يكون مخطئا .

هورنيك : اسبوع العطف على المتعصبين ! ! دراموند : ان عملاقا قد سكن هذا البدن ، ولكنه قد ضل الطريق ، لانه كان يبحث عن الله اعلى مما يجب وابعد مما يجب ..

هورنيك : ايها المناق .. أنت اكثر تدينا بها كان هو ..

ويمضى الصحفي ، ويأخذ دراموند الكتابين معه « الانجيل ، اصل الانواع » بعد ان يزنها بيديه مبتسما ، ويضعها في حافطته ويمضى ، ليثبت المؤلفان قوة دموتها في المسرحية ،

والتي لم تكن من اجل تدريس نظرية دارون في المدارس ، او دفاعا عن العلم الذى لا يتناقض مع الدين ، لان كل هذا ليس محل نقاش ، بل تخطى الدعوات السطحية لتصل بمق و قوة الى التنبؤ بالازهاب الفكرى دفاعا عن حرية الفكر والمقيدة ، وتحرير العقل وارساء الحقوق الديمقراطية الاساسية للانسان ، وكفالة حرية التعبير وحرية المعتقدات ، وفي نهاية تعبر عن حتمية اندحار الرجعية بمثلها والمدافعين عنها في كل مكان وزمان ، وحيث اشارا في البداية ان زمان المسرحية ليس بالبعيد جدا وان مكانها في بلدة ما صغيرة ، وانه من المهم ان تظل البلدة مرئية على خشبة المسرح ، تلوح هناك كأنها هى المتهمة ، ويعادل ذلك فى الاهمية : الجمهور ، حيث تبدو المحكمة مكانا لصراع الديكة ، ساحه يلتف المتخرجون حولها من كل جانب ، ليروا بانفسهم صدق التاريخ الذى ينبىء بنهاية الجهود والتعصب والتخلف ولو بعد حين .

ونلاحظ ان المسرحية تعد اعتمادا مباشرا على الجدل الفكرى بين وجهتى نظر متباينتين ، فكيف توفق العدسات السينمائية وشرائط الانلام ، فى ان توصل تلك

القضية ، بلا ملل أو زعيق ، والمكان امامها واحد لا يتغير ، والجو خائق ومقبض وحار ، واحدى التوتين تستخدم احط الوسائل واتخذها في مقابل الاخرى التي تواجه كل ذلك بالمقل والسراى السيد ، وفي قاعة عادة ما تثير في نفس المتفرج السينمائي جوا ملوا لا يزق الروح ويدعو للسام وعدم المتابعة ، من كثرة ما تواترت في الافلام السينمائية ، الا ان الفيلم الذى انتج عام ١٩٦٠ والذى أخرجه « ستانلى كرامر » ، نفاق كل توقعات ، بل تخطى نجاح خشبة المسرح ، فقد وضع كرامر وكتبا السينياريو « ناثان بوجيلاس ، هارولد جاكوب » عيونهم على ذرة يتلى كل حرف بحدلول ومعنى ، وتجسد كل كلمة موقفا في واقع برهم حياة كاملة كائنة وراء المعانى الظاهرة ، فالمؤلفان تمهدا ان يستطردا باسهاب في وصف كل شيء من اماكن وشخصيات ونوازع نفسية ، بما كان يصعب ظهوره على المسرح بهذه الدقة وبكل هذه الملحوظات الخاصة بدقة الحركات والمسككات والهمسات وحتى ابتلاع الريق وتبلييل الشفاه والتظلمات والتعبيرات الداخلية ويعود الاعمال

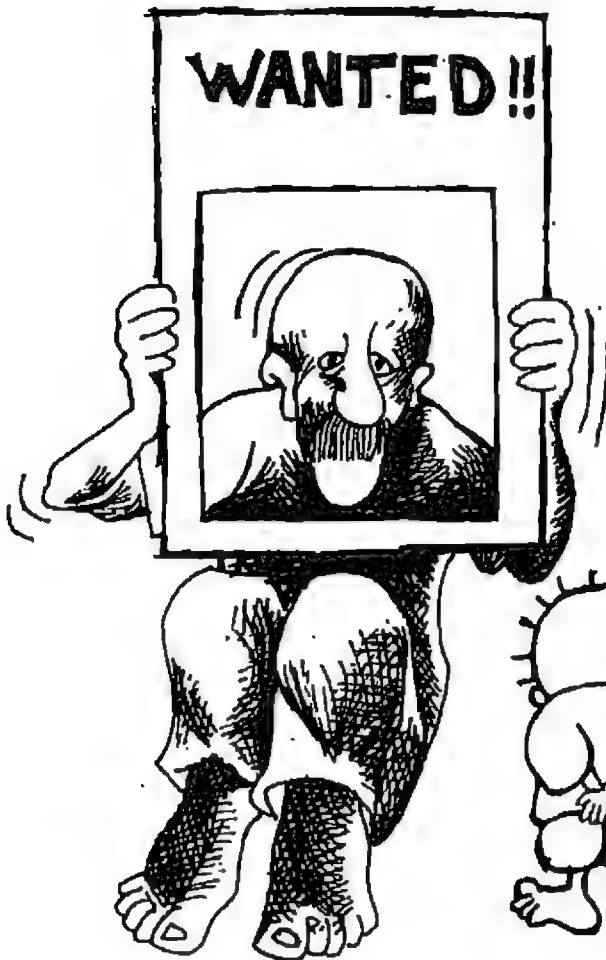
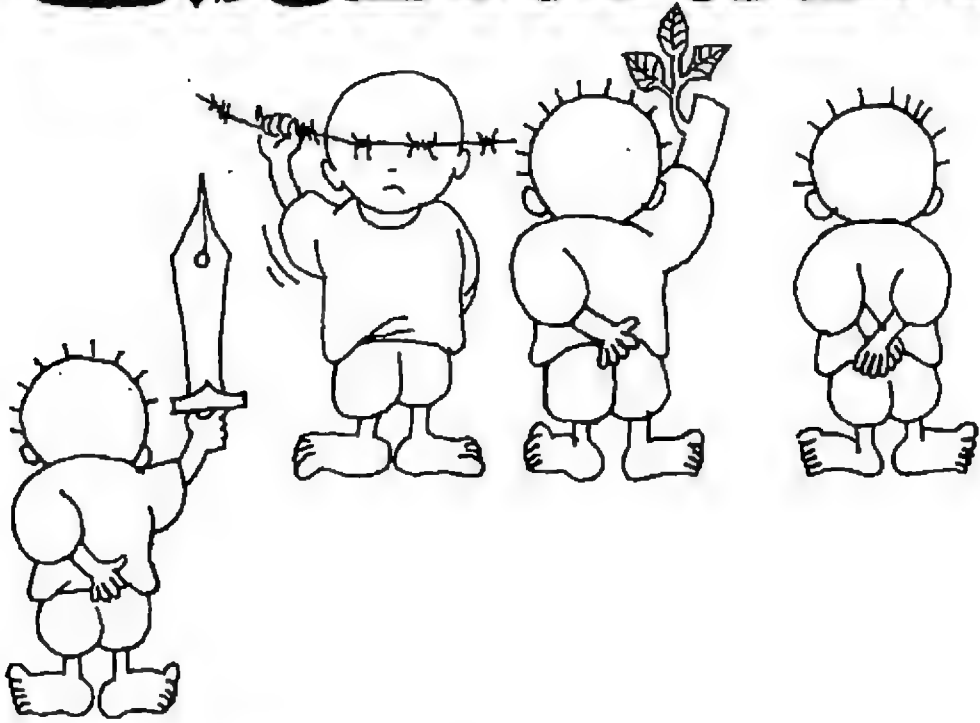
الظاهرة والباطنة ، الى وصف شكل الوقفات وما تعنيه بيولوجيا الاجساد بالنسبة للمعنى العام ، واثار ذلك كله على النظرة ، لهجسد الفيلم كل ذلك ببراعة وتفوق ، ولم لا فورا الفيلم مخرج قديم عديدا من الافلام الهامة مثل عالم مجنون ، حذر من القسام للعشاء ، خطمت قيودى ، تورد على السفينة كين .. الخ) حيث يهتم مع سينارستيه بكل شخصية على حدة ، ويتم تعميق المواقف ، بحثا في ثنايا حوار المسرحية ، فومسا في أنوار التفصيلات ، ليخرجوا منها شخصيات من لحم ودم ، تفيض بالحياة على الشاشة ، وتصنع عالما كاملا يدور بين جذران قاعة محكمة ، ويكون كرامر اكثر دقة في اهتمامه بتفصيلاته وانارة شأئته بجو نفسى صنف من وحي مدلولات الانكسار التي تطرح بسهولة وتدفق ورغم صعوبتها وصلابة معطياتها — تمكنا من السيطرة على طاقم بارع وعبقري من المشغلين واستخلاص افضل ما لديهم من امكانيات ، وحيث قام (سينر تراس) بتثيل دور المحامي ، فكان ادائه طاقيا ، وذا

حضور آسر ، وفي مواجهته يقوم (فريدريك مارش) بدور ممثل الاتهام ، فلا يقل براعة ولا قوة عن تراس ، ليقبدا مباراة في الاداء والتجسيد السواى ، ويقدم الراقص البار (جين كيلي) دور الصحفى الليبرالى بلا رقص ، فلا يختلف عن زميليه ، وتجسد (فلورنس الفريدج) دور مسز برادى ، زوجة مثل الاتهام ، فتضى على الدور رغم قصره ، بنظراتها وخلجاتها حياة امرأة كاملة بكل ابعادها

هذا فيلم جيد ، ارادت رقابة التليفزيون ان تقف منه موقف برادى ، فبترت وحذفت دون مبرر عبارات اخلت بالوضاح واقناع دراموند لوجهة نظره التى تدعو لان يكون عقل المخلوق الذى كرمه الله واصطفاه ، هو المعيار والحكم فى كل ما يتصل بامور الحياة ، وبان الدين ليس للتخويف والارهاب والوعيد ، بل لابد ان يكون وسيلة للحركة واداة للنفاذ والتقدم والرقى الفكرى والعلمى لصالح الانسان

ولكنهم فى النهاية لن يستطيعوا — مثل برادى — مواجهة الناس وهم يضحكون عليهم .

ولكنه ضحكك كاليكاً⁹⁹



ناجي العلي
والديموقراطية

ناجى العلي خبرنا اليوم

الامتداد . انه الحسد العظيم
وال تجربة المساوية . فلسطينى واسع
القلب ، ضيق المكان ، سريع الصراخ
وطافح بالطعنات . وفي صيته تحولات
المخيم .

احذروا ناجى ! فان الكرة الارضية
عنده صليب دائرى الشكل . والكون
عنده أصفر من فلسطين . وفلسطين
عنده هى المخيم . انه لا يأخذ المخيم
الى الصالم ، ولكنه يأسر الصالم فى
مخيم فلسطينى ليضيق الاثنان معا .
فهمل يتحرر الاسير بأسراه ؟ ناجى
لا يقول ذلك . ناجى يقطر ، ويدمر ،
ويفجر لا ينتقم بقدر ما يشك . ودائما
يتصعب أعداء .

وليس فلسطينى ناجى فلسطينيا
بالوراثة وحدها . كل الفقراء فى علاقة
ناجى فلسطينيون . والمظلومون
والمسحوقون والمحاصرون والمستقبل
والثورة .. كلهم فلسطينيون .

لم يخلق دائرة الذاكرة ، لانه لم
يحمل العذاب من حادثة ، ولم يحمل
الجرح من واقعة . مفتوح على
الساعات القادمة وعلى دبيب الفمل
وعلى انين الارض . يجلس فى سر
الحرب وفى علاقات الخبز . جوهرى
جوهري حتى النخاع — هذا هو ناجى
الذى يغنيك عن الجريدة ويغنى
الجريدة عن الكتابة .

.. .. .

.. كلمة وتنتهى مساحتى ، فكيف
أدلى بشهادتى التى لا تغنى هذا
المواطن العاجز عن الفجاء ، وهذا
الفنان العاجز عن الفشل ؟ لقد تزوج
الطريق الصحيح ، وخرج الى العالم ،
باسم البسطاء ومن أجلهم ، شاهرا
ورقة وقلم رصاص ، فصار
وقتا للجميع .

محمود درويش

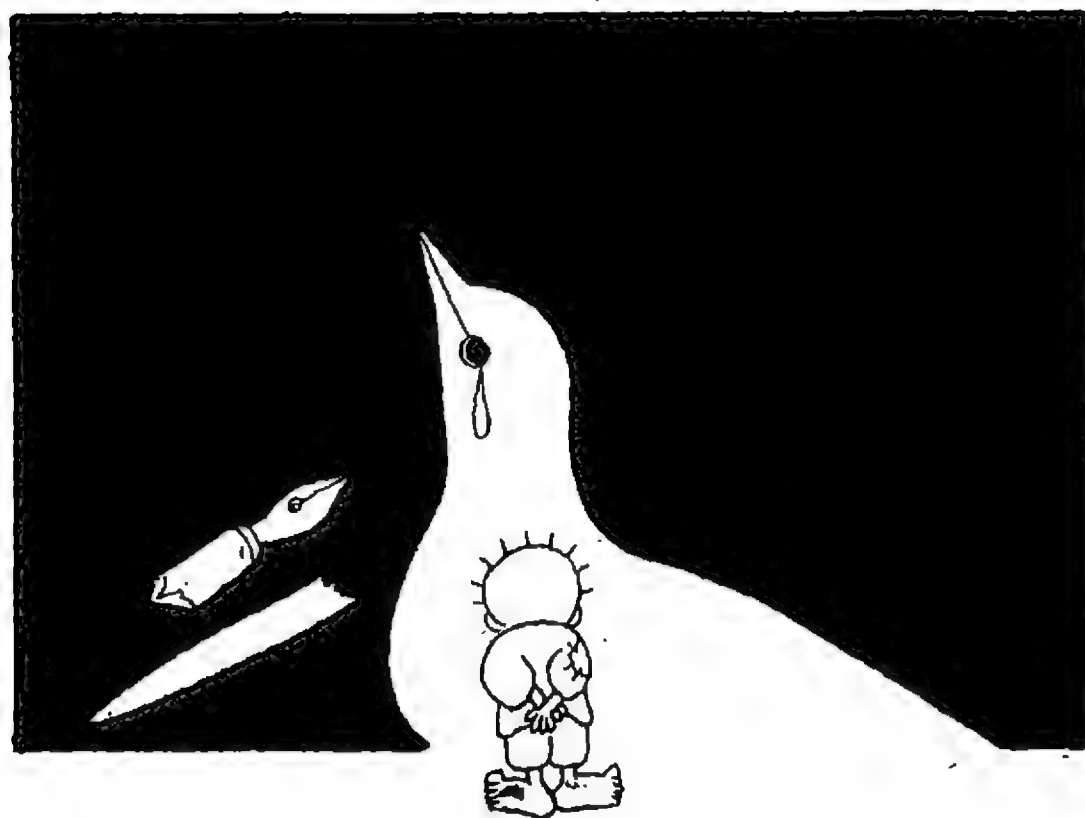
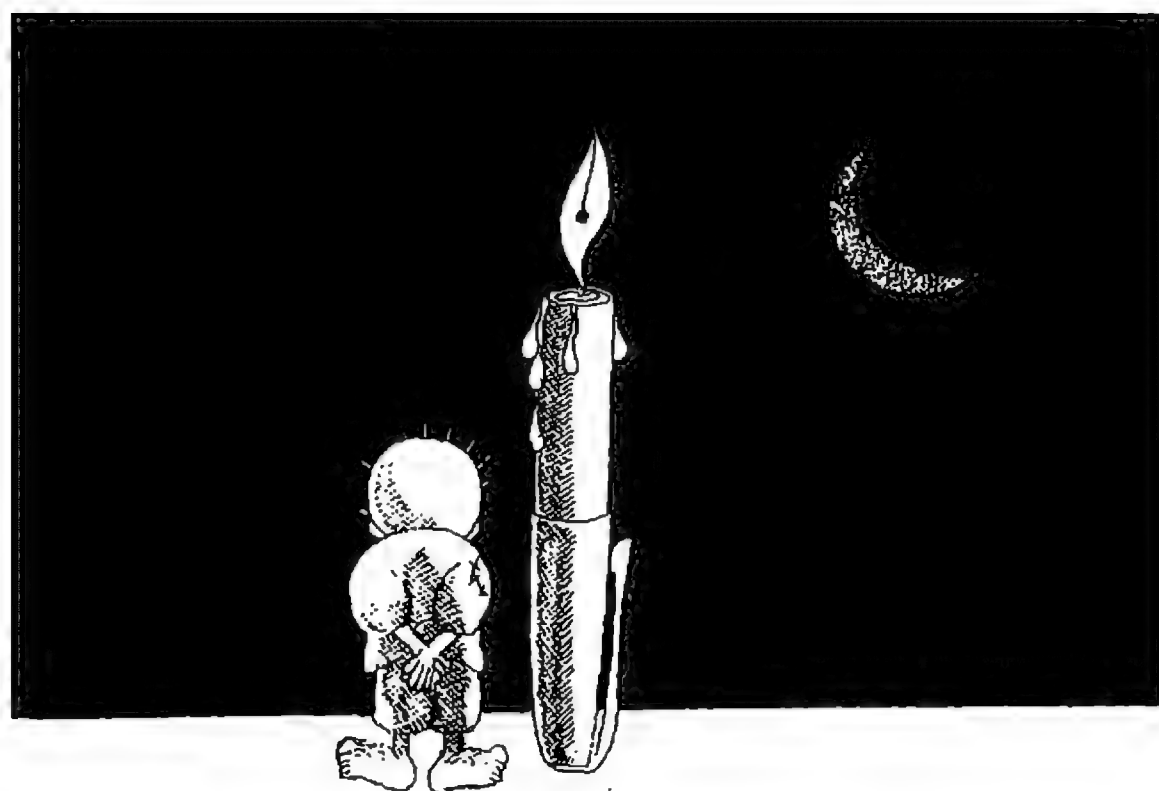
ان تكتب .. كلمة عن ناجى معناه
ان تكونه .. ان تكون هذا السر الذى
يفضح نفسه يوميا ويبقى سرا .
وحده يستطيع ان يقطر ، فيدمر
ويفجر . لا يشبه احدا ولكنه يشبه
قلوب الملايين ، لانه بسيط ومعجزة
كرغيف خبز .

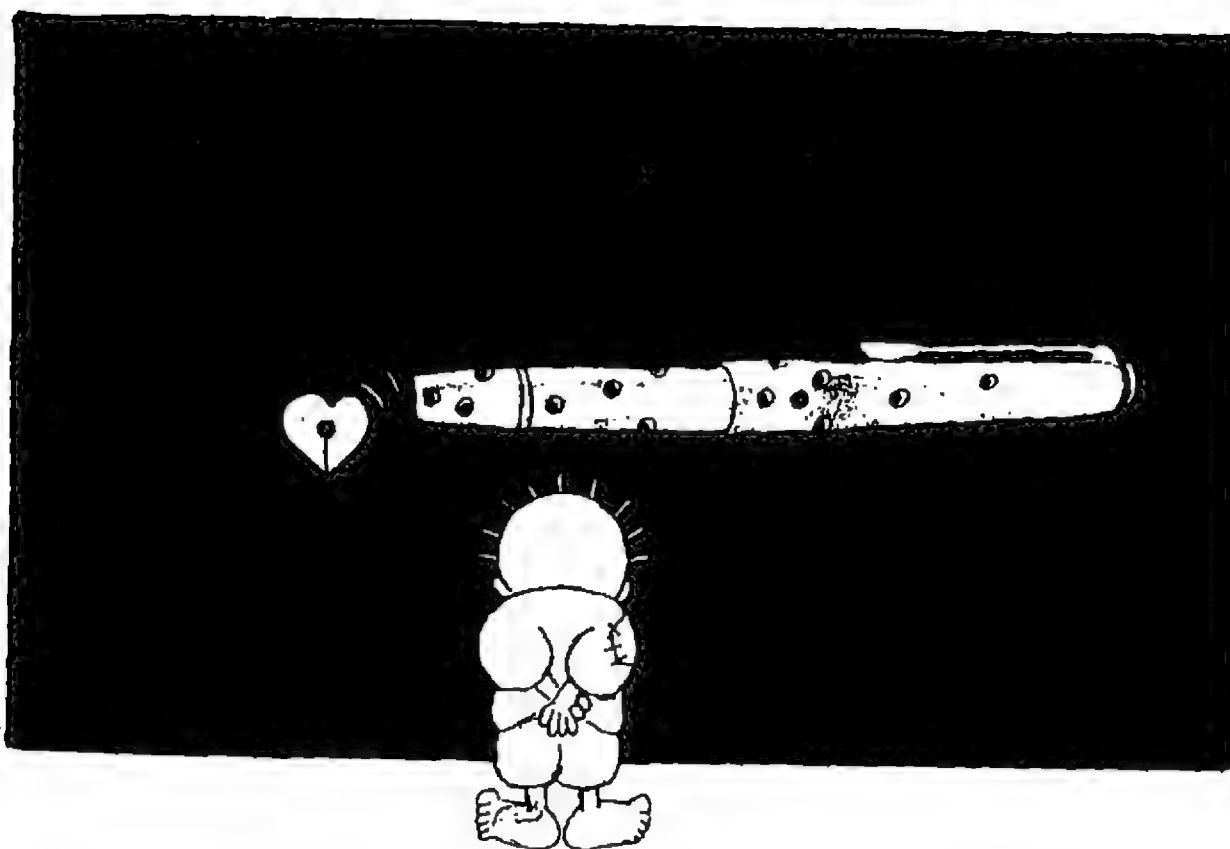
لاستطيع ان التقطه كما يلتقطنى .
ما أفعله الآن هو النظر الى ملامح
وجهى فى حبره الاسود الرخيص . انه
منجوع وسهل كنهار جميل يشهد
مذبحة .

اغبطه كل صباح ، أو قل انسه
هو الذى صار يحدد مناخ صباحى
كأنه فنجان التهووة الاول . يلتقط
جوهر الساعة الرابعة والعشرين
وعصارتها فيدلى على اتجاه بوصلة
الملاسة وحركة الالم الجديد الذى
سيعيد طعن قلبى . خط .. خطان ..
ثلاثة ويعطينا فكرة الوجع البشرى
مخيف ورائع هذا الصلوك الذى
يصطاد الحقيقة بمهارة نادرة . كأنه
يعيد انتصار الضحية فى أوج نبضها
وصمتها .

ودائما أتساءل : من دله على هذا
العدد الكبير من الأعداء الذين ينهمرون
من كل الجهات ومن كل الايام ومن
تحت الجلد أحيانا ؟

انسانيته المرفقة هى التى تدله .
الانسان الطاهر فيه اشد حساسية
من رادار معقد .. يسجل بوضوح
ساطع كل مخالفة تعتدى أو تحاول







على حسن

مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأزهر بالقاهرة ت ٩١٨٦٧١ - ٩٢٠٨٦٨ - ٦ مكتبة الشاذلي بالحمية الجديدة - ٩١٩٣٧٧

يسرها أن تقدم للقارئ العربي

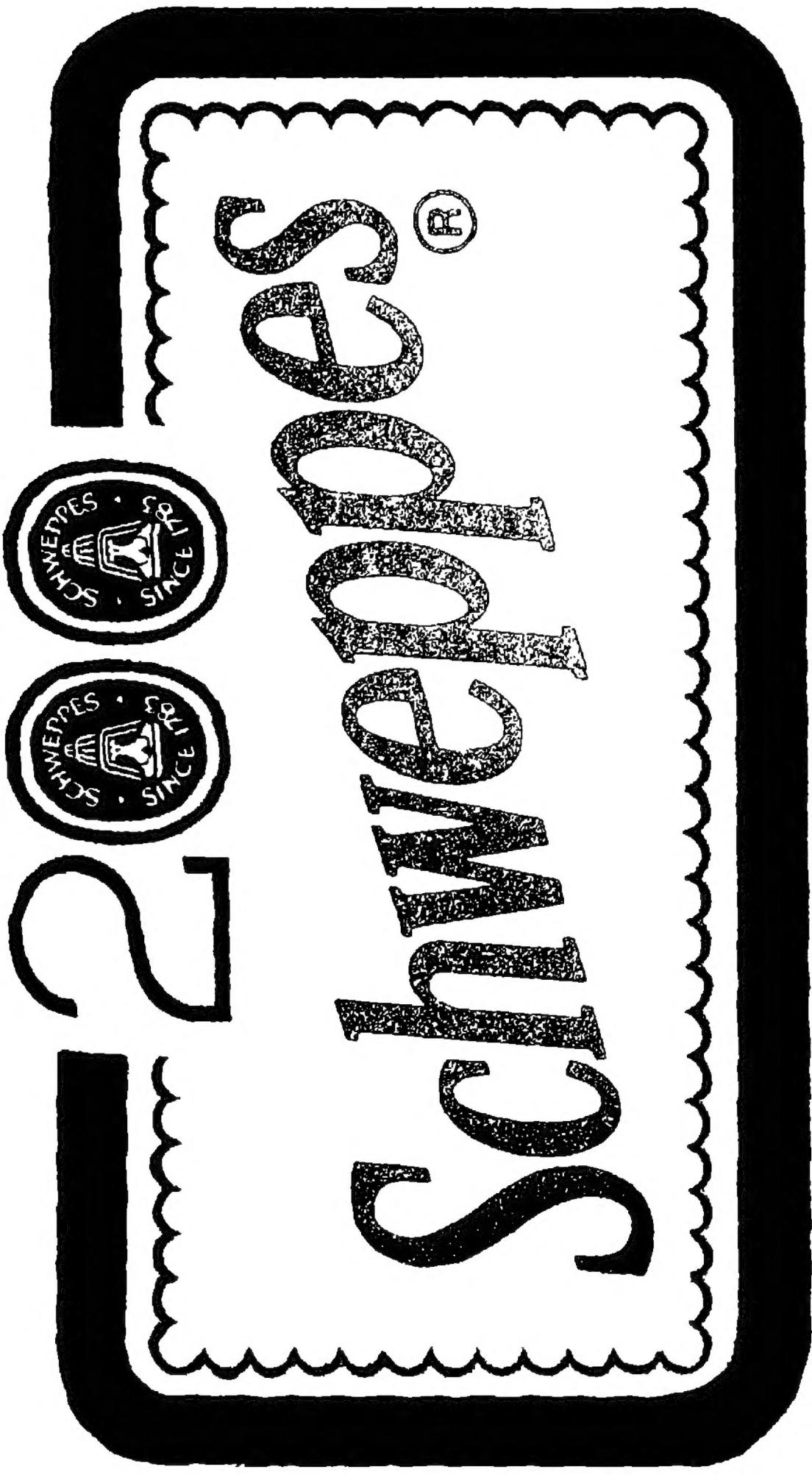
جميع مؤلفات المفكر توفيق الحكيم
وأحدث ما صدر له

- ملامح داخلية
- التعادلية مع الإسلام
- مصر بين عهدين
- ثورة الشباب
- قضية القرن الحادي والعشرين

كما تقدم

- تراث الإسلام
- لجنة الجامعيين لنشر العلم
- سيرة الرسول للطهطاوي
- الاتجاهات الوطنية
- في الأدب المعاصر د. محمد محمد حسين
- شعراء النصرانية
- في الجاهلية الأب لويس شيخو

تطلب من الناشر جميع المكتبات الكبرى في مصر والعالم العربي



Schweppes 1783 - 1983 Bicentenary
شويبيس ١٧٨٣ - ١٩٨٣ مائتي عام

ميلاركجيت
MELARCGYPT

ميلاركجيت

علامة الجودة والامتياز في صناعات الاعلاف والدواجن
مع تجارة الشرق الاوسط لاستصلاح الأراضي